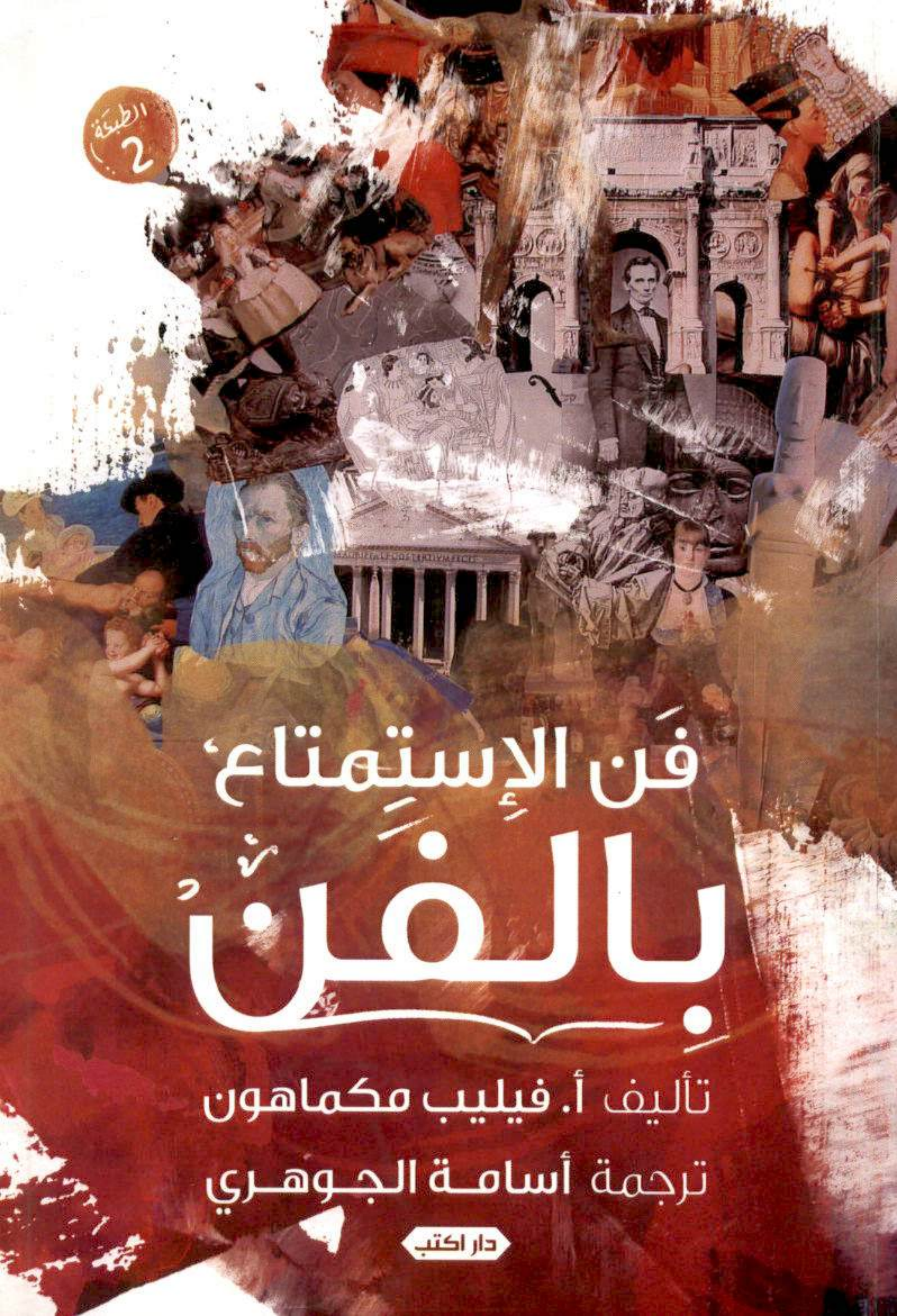


فَن الإستِمتاع بِالفَنْ

تأليف أ. فيليب مكماهون

ترجمة أسامة الجوهري

دار اكتب

٢٣٧٨٧١

فَنُّ الاستمتاعِ بالفنِّ

فن الاستمتاع بالفن

تأليف: أ. فيليب مكماهون
ترجمة: أسامة الجوهري
الطبعة الثانية، القاهرة 2017م
غلاف: أحمد فرج
تدقيق لغوي: خالد رجب عواد
رقم الإيداع: 22275 /2017
I.S.B.N: 978-977-488- 540 - 2



دار اكتب للنشر والتوزيع

العنوان: 12 ش عبد الهادي الطحان، من ش الشيخ منصور، المرج الغربية، القاهرة، مصر

هاتف: 1144552557

بريد إلكتروني: daroktob1@yahoo.com

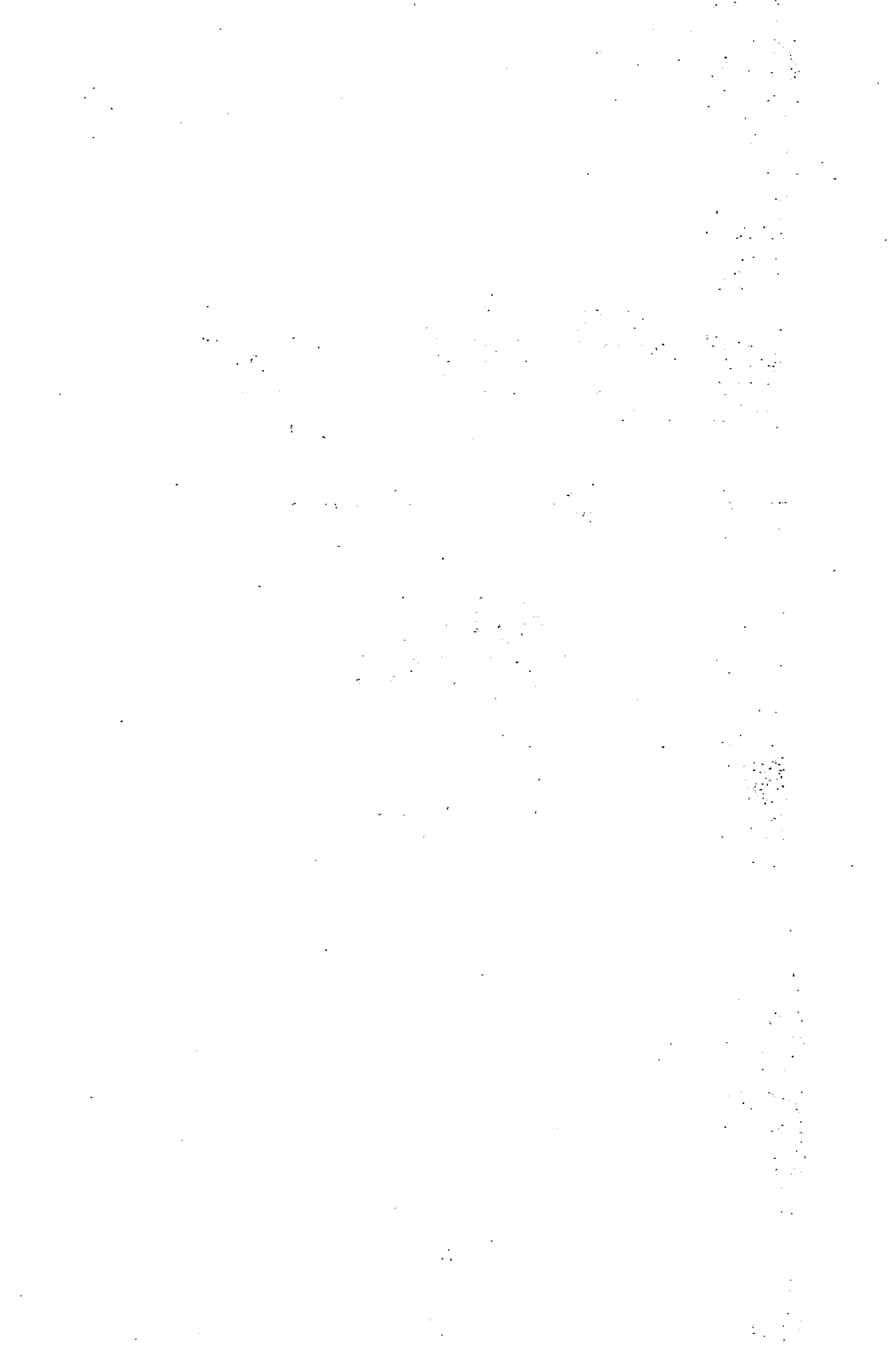
فَنُّ الاستمتاعِ بالفَنِّ

تأليف: أ. فيليب مكماهون

ترجمة: أسامة الجوهري



دار اكتب للنشر والتوزيع



الفصل الأول

الكلمات الأولى



نقطة البدء:

إن عنوان كتاب "فن الاستمتاع بالفن" وهو يذكر كلمة الفن مرتين ولمعنيين مختلفين هي مقصود الكلمة ذاتها.

المعنى الأول:

أن كلمة فن بمعنى طريقةٍ أو نظامٍ أو طريقةٍ لتطوير مهارةٍ ما.

المعنى الثاني:

إشارة تصنيف لنوع معين من الأشياء تشمل العمارة، والنحت، والتصوير، والطباعة، والرسم، والفنون الصغرى، مثل السيراميك والفخاريات والنسيج والأثاث.

واسم الكتاب يُشيرُ إلى طريقة الاستمتاع بنوعٍ معين من الأشياء التي يكون وجوده على ثلاثة مستويات. وطرق الوصول إليها في الوقت نفسه، وهذه المستويات هي: أولًا الإحساس، ثانيًا التقنية، ثالثًا الشكل.

والإحساس هو مظهر العمل الفني الذي يكون فيه مثل جميع المدركات الأخرى والحقائق التي يمسك بها الشعور والإحساس التي تستدعي التجربة.. تجربة خاصة بما نفعله نحن أو يُصنع لنا، كالشجر والسحاب أو الصخر، وموضوع الفن منظومة من المعلومات المحسوبة ولكن يختلف عنها في كونه منتجًا تقنيًّا أبدعه الإنسان، وهو يشتمل على الرسم بطريقة أو بأخرى.

والتقنية هي المستوى الذي يتميز فيه العمل الفني عن معظم الأشياءِ أو بمعنًى أدق أن العمل الفني عادة ما يكون عملًا يتطلب الرسم، و(المقصود بالرسم) هو التصميم، وهذا مما يتضمنه المنتج أو العمل الفني بداخله، لأن الرسم قاسم مشترك في الأعمال الفنية كافة كالعمارة والنحت والتصوير والفنون الصغرى التي يمكن أن تُجمع معًا في تصنيفٍ واحدٍ وهو ما نطلق عليه الفن أوالفنون الجميلة.

ومصطلح الفنون الجميلة يؤكد الفارق بين الأعمال الفنية والأشياء الأخرى مثل الخرائط والعلامات والرسوم الهندسية للآلات، وهي أيضًا مما يدخل فيه الرسم وهذه الأشياء التي نسميها أعمالا تتبع الفنون الجميلة عادةً ما تكون أقوى من حيث النوعية والمعنى، وهذا هو الفن في مستوى الشكل، ربما هو هنا حيث يكون واقعيًّا وفرديًّا أي أنه منفرد ويمكن التعرف إليه، وهو نوعية جوهرية ورائعة وعندما ترى شيئًا أو العمل الفني من خلال كل مستوى من المستويات الثلاثة يمكننا أن نفهم وأن نُقيِّم العمل الفني بشكل أفضل.

إن عنوان هذا الكتاب موجز لما سيتم بحثه وتقريره باستفاضة إذا ما استخدمنا هذه الكلمات بدلًا منها، ها هي طريقة معقولة تستطيع بها فهم وتقدير العمل الفني. إن ما تقرؤه الآن هو جزء من الكلمات الأولى أو المقدمة ثم بعد ذلك ستعرف ماذا يعني القول بالفن عند مستوى الشكل. وفي كل مستوى سوف تتعرَّف الخطوط العريضة للمبادئ الخاصة بهذا المستوى مع الشرح والتزود بأمثلةٍ توضح كيف يمكن تطبيق هذه المبادئ.

وفي الصفحة التالية سنرى تقريرًا للأنواع المختلفة التي تساهم في كل المزايا الموجودة بالكتاب، إلا أن هناك – وعلى أي حالٍ – أمورًا معينةً يجب أن نستفسر عنها ونبحثها؛ لذلك علينا البدء بالاتفاق المتبادل على بعض الأساسيات الجوهرية الفعلية.

***

الأساس المشترك:

حتى نجعل طريقنا على أساسٍ مشترك يجب أن نقرر فرضين يتم تطبيقهما من جانب أي مهتم بالفن، ولكن عدم الفهم عادةً ما ينتج إذا ما تم أخذها مسلمات وبدون نقاش.

الشيئان اللذان يجب أن نسلم بهما ونضعهما في الاعتبار كأشياء فنية:

الموضوعات الفنية المتفق عليها بالإجماع.

الشق التاريخي والتراثي للفن.

في بعض الكتب التي تتناول الفن نجد فكرة الجمال يتم تحليلها، أو وصف الخبرة بالجمال كما لو كان هذا كل ما نريده لفهم الفن، ويحدث أحيانًا أن يكون تحليل الجمال بعباراتٍ كما لو كان الفن قد يبدأ، وأن الفنانين قد ينتجون عندما يتقرر ذلك في الحال وبسبب الجمال وبدلًا من البدء بالأعمال الفنية التي يمكن أن نراها ونلمسها فإن بعض الناس يسألون: ما شكل الشيء الجميل إذا كان هناك مثل هذا الشيء؟ وهم إذ ينسون أو يتجاهلون الأعمال التي صنعها البشر بالفعل ووجدوها جميلة أو يصفون أحاسيسهم ورِقَّة مشاعرهم نحو هذا الشيء ويتجاهلون خبرات القارئ وكيف يمكنه أن يُوجِّه خبرته الخاصة التي تشمل الاكتساب الفوري لمثل هذه الأحاسيس، عندما نقرأ هذه الأوصاف فإننا قد نستمتع بها كعمل أدبي، لكن ما نريده هو أن نستمتع بالأعمال الفنية في حد ذاتها وتحليل فكرة الجمال ليست كافية، ولا هي بالكفاءة التي تجعلها قادرة على وصف الجمال بحريةٍ.

وهناك مثل هذه الأشياء التي نعرفها بالأعمال الفنية...فإن هذه الأعمال تضيف شيئًا جيدًا وفعالًا، والأمثلة التي تنتمي لهذه المجموعة من الأشياء موجودةٌ في الواقع فعليًّا، وبعضها يمكن الوصول إليها، ومن ثم يمكننا التعامل معها مباشرة، وقد وُضِع التصنيف في حد ذاته

منذ عدة قرون لتعيين مجموعة معينة من المنتجات التقنية وإظهارها تلك التي تُمثّل شكلًا من أشكال الإحساس ولها معانٍ وقيمٌ معينة.

الأعمال الفنية لها تاريخ فكل واحد من هذه الأشياء صنعته يد الإنسان ويحمل داخله علاماتٍ تدل على أصالة كل الأعمال الفنية الموجودة الآن التي صُنعت في وقتٍ ما بين الماضي البعيد والقريب، وهناك أنواعٌ أخرى تحتفظ في عصرنا الحالى بأفكار هؤلاء الذين انتجوها وقدموها لنا ومشاعرهم.

وحقيقة أن الأعمال الفنية منتجات تاريخية يعطي دعمًا خفيفًا لعدة عصبيات شعبية حول الفن، وهذا يعارض النظرة القائلة بأن الفن يضاعف الطبيعة بوسائل التقليد الدقيق، ويظهر الأعمال الفنية التي أنتجت ووجدت واتسمت بالجمال في مناسبات في الماضي، وهي قد تثير إعجاب قليلٍ من الناس الآن، وقد لا تثير إعجاب أحدٍ على الإطلاق، وتسجيل كيف تطور الفن؟ أكثر أهمية بكثير من تسجيل كيف تطورت المهارة التقنية تدريجيًّا؟ كذلك فإن الأشياء المقلدة بدقة قد يتم إنتاجها مرةً ثانيةً ما دمنا قد وجدناها أعمالا جميلةً، وتظل كذلك إلى الأبد تتسم بالجمال.

وقبل أن نكمل حديثنا نودُّ أن نضيف أن الجمال يتطلب منا أن نكون متسمين بالصبر، وهذا الكتاب يستهدف القراء الذين يقرون بالتصنيف، وبمعرفة الأمثلة المتشابهة، والذين يحترمون حرية الآخرين

من البشر في إنتاج أعمال فنية بوسائل تختلف عما نستخدمه اليوم أو الآن، وأن يشعروا ويفكروا بطريقتهم الخاصة فيما يصنعون.

والقارئ المستعد للاستفادة من هذا الكتاب يقبل هذه الحقائق ويتوقع من هذا الكتاب أن يكون أمينًا ومفيدًا. وهو يؤمن بالفعل أن تجربة الاستمتاع بالفن أمر مرغوبٌ، وهذا السبب في أنه يفتح هذه الصفحات. وبدلًا من أن يسمع ثانيةً الكلام حول المتعة التي تأتي من فهم الفن وتقديره فإنه يسأل: كيف يصل إلى هذه النهاية ويحققها؟ وكيف يصبح لديه القدرة على عمل شيءٍ ذي قيمة؟

ولكي نقدم إرشادًا مضمونًا فسوف نستخدم طريقة لفهم الفن والإعجاب به يمكن تطبيقها على أي مثال من الأعمال الفنية مهما تكن.

وليس من المفترض أن ينجح عندما ترى موزاييك رومانية (انظر ص 89) ولكن تفشل عند التعامل مع الرسم الانطباعي الفرنسي (انظر ص 27).

ولا يضيف للأمر شيئًا إذا ما كان ينورنا ثقافيًّا بالنظر إلى النحت الإغريقي (انظر ص 54، 58) لكنه يفشل عندما نتعامل مع الفن البدائي (انظر ص 88) لا بد أن يُضاف برنامجٌ آخر للأعمال التي لم تصور في هذا الكتاب والكتب الموجودة هنا.

عندما نصل إلى الفن عن طريق المستويات الثلاثة: الإحساس والتقنية والشكل، فنحن مستعدون لفهم أي عملٍ فنيٍّ بعد ذلك وتقديره.

مِن الأشياء التي تجعل التعامل مع الأشياء بشكل سليم هو أن تدرك ما قد نتوقعه في الأشياء التي نتعامل معها، فالرياضيات والموسيقى والفن تقدم لك الإشباع الخاص بها والمتعة التي تحققها منها، ومن غيرالمعقول أن تتطلب منها إشباع شيءٍ خارج قدرة هذه العلوم والمعارف التي يجب أن نبحث عنها في مجالٍ آخر غير الفن أو الرياضيات أو الموسيقى.

الطريقة التي تعرف بها الفن هو أن تفعل شيئًا يتعلق بالفن يتناسب مع طبيعة الشيء أو العمل الفني الذي أمامك، وقاعدة تعلّم أن تصنع بنفسك ما تريد تعلمه.. واحدة من القواعد التي يجب اتباعها هنا وفي أثناء تعلمنا بالممارسة، فإن المسار الطبيعي لذلك هو التحرك من المألوف إلى غير المألوف مما تعرفه بشكل جيد إلى ما تكون معرفتنا به قليلة، وهاتان القاعدتان متصلتان بفن الاستمتاع بالفن كما أنهما متصلتان بفن القراءة أو تعلم لعب التنس أو إدارة بنك أو الفوز في الانتخابات، والقارئ المستعد يبدأ بالقراءة عن الفن وهو يرى الكلمات المطبوعة على الصفحة ويلتقط معانيها، ثم يصر بعد ذلك على وضع الأفكار التي حصل عليها موضع الممارسة بطريقته الخاصة وحسب ما يرضاه هو نفسه.

أن تقرأ كتابًا ثم تطبقه، فهذا ما يقودك إلى الاستمتاع بالفن، ولكن أن تقرأ وتتوقف عند حد القراءة فقط فهذا معناه أنك لن تحرز تقدمًا.

***

التعلم بالممارسة:

إن مبدأ التعلم بالممارسة يتم تشويهه بعدة طرق، ففي مدارس التربية معناه أن تفعل شيئًا يدويًا فقط، والعقل الذي يرشد الشيئين يجب أن يكون في حالة يقظة وانتباه. ويعمل وفقًا لخطة تحلل النتائج ويتذكر الأسباب التي أدت للفشل مثلها مثل الأسباب التي أدت للنجاح، إذا ما كان العمل عملًا قيمًا ورائعًا كصنع عمل فني.

ويستمتع بالفن أيضًا هؤلاء الذين يحترفون مهنًا وحرفًا أخرى، وهذا ما يساعد الفنانين الممارسين لأن ما أخذوه على أنفسهم سوف يكون مُحبطًا تمامًا إذا ما كان الفنانون الآخرون فقط هم من يفهمون ما ينتجونه من أعمال فنية ويقرها الجمهور. ويجب أن يكون المستمتعون بالفن أكبر عددًا من المشتغلين به، ومن يقومون بإنتاجه كذلك. وفي الوقت نفسه فإن الاستمتاع المركز والذكي بالفن من جانب جماهير غفيرة يعدُّ شيئًا أساسيا لازدهار الفن. والمذهب أو الرأي الذي يقول إنه لكي تعرف الفن يجب أن تقوم بنفسك بممارسة

التصوير قد أدى في الظروف الراهنة إلى الإنتاج الزائد للأعمال متوسطة الجودة أو معدومة الجودة والاستهلاك القليل للأشياء الرائعة القلية المتاحة الملائمة والمتجانسة والمتميزة عادةً ما تتطلب الإنتاج المماثل،ولكن هؤلاء الذين يعملون فقط لإشباع متطلباتهم هم أنفسهم يميلون إلى عدم الرضا عن الأوضاع، والفنانون يحتاجون إلى التشجيع المؤثر، ولكن المستهلكين والمعجبين بالفن يحتاجون إلى ذلك أكثر منهم. رغم أن الاستمتاع بالفن لا يقتضي مهارات احترافية فإن بعض الممارسة اليدوية تساعدنا كثيرًا على فهم المظهر التقني للفن، وكمية المجهود المطلوب لمعرفة الحقائق الأولية بعيدًا عما يمتلكه الفنان المحترف من تسهيلات متطورةٍ.

ما يرسخ في الذهن بعد عرض مبسط للتقنيات المختلفة المناسبة للغرض لا يُمحى بسهولة ويجعلك تقدر أي عمل فني يصنعه الإنسان بيديه.

المواد والأدوات تكون سهلة المنال في بعض الأحيان.

وهذه المسألة حقيقية مع الرسم، وهو عملية يعرفها المستمتع بالفن عبر ممارسة أولية. والألوان المائية هي الوسيط الذي يستخدمه الهواة المبتدئون غالبًا رغم أن ألوان الزيت أقل صعوبة في التعامل والتجريب. لكن بعض التقنيات مثل صب البرونز تكون شاقة وعسيرة حتى أن الفنانين المحترفين عادةً ما يتركون المعالجة إلى الفنيين المتخصصين. وحتى تتمكن من إيجاد الألفة مع المواد والأدوات وطرق

المعالجة يمكنك أن تصنع أشياء ذات قيمة لهذا الغرض وليس لغرض آخـــــر، هدفك الرئيسي هو أن تعرف كيف تصنع الأعمال الفنية لأنك تناولت الأدوات بيديك وأصبح لديك خبرةٌ ربما يجب أن تستمر لتحصل على درجة أعلى من المهارة إذا ما كنت تريد ذلك.

هناك مجموعةٌ واحدةٌ من التقنيات يجب أن تبذل من أجلها مجهودًا خاصًا لتعرفها من خلال التجربة الشخصية وهي النحتُ بنوعيه الحفر أو تمثال منفصل، فعندما نزور المتاحف الخاصة التي تحتوي على مجموعات من اللوحات أو المستنسخات أو الصور المنفذه بهذه الطريقة (طريقة الطبع بالحفر) يمكننا أن نشاهدها أطول وقت ممكن، ولكن دون أن نسبب، أي تلف. لكننا يُحظر علينا لمس أعمال النحت لأن التعامل اليدوي معها بإهمال أو بشكل مستمر قد يخدش العمل الفني أو يتلفه، ولكن تظل مع ذلك حاسة اللمس لها من الأهمية ما لحاسة الإبصار في فهم النحت. وحتى تعرف كيف تشعر بالعمل الذي تم نحته، عليك أن تخلق فرصة لتمسك الأدوات بنفسك وبيديك أنت وتستخدمها على مواد معينة. ودون القليل من التدريب بهذا الشكل والذي يمكّنك من إحراز نوع من المثابرة والذكريات المفيدة والتي قد تساعدك على فهم النحت فلا تميل إلى معاملة أعمال النحت بطريقة تعاملك مع التصوير والحفر وهي أشياء بعيدة عنه أو لنقل عكس النحت من الناحية التقنية والحقائق الحسية. حتى هؤلاء الذين يؤكدون ويشددون على الحاجة لاستعمال اليدين في الاستمتاع بالفن

فإنهم عادة ما يهملون الأرجل، فأعمال النحت والعمارة تحتاج من المشاهد السير حولها ورؤيتها من زوايا مختلفة، فلكي تتعرَّف عملًا معماريًّا يجب أن تسير حوله وداخله وخارجه، ولكي تستمتع بتمثالٍ يجب أن تعرف كل أسطحه وكل خطوط الكونتور أو الارتفاعات والانخفاضات وتضاريس هذا العمل بالدوران حوله.

إن متعة الفن قد تزداد أيضًا عندما تُدوِّن ملاحظات أو عمل إسكتشات (رسوم تخطيطية سريعة) لهذه الأعمال، وهي تخدمك في تدوين ملاحظاتك على الصور الفعلية وتعطيك مكافأة فورية في أثناء عملها؛ لأنها تُذكِّرك بالعمل بسرعة.

عندما تعمل إسكتشًا فأنت متأكد أنك ترى وتسجل مظاهر الشيء الذي تشاهده أمامك وعلاقاته، وهو العمل الفني وهي أمورٌ قد تهملها إذا ما اقتصرت على المشاهدة فقط.

والملاحظات وخاصةً أوصاف اللون وحالة العمل والبنية عادةً ما تساعدك على الاحتفاظ بانطباعاتك التي قد تفقدها بالتدريج بدون هذه المذكرة.

هذه الاقتراحات وغيرها موجهة مباشرة لتدريب الذاكرة البصرية واللمسية أو الحسية التي يمكن أن نجعلها حيةً أكثر وأكثر استمرارية من خلال التدريب المستمر، وبعد أن تنظر باهتمام إلى العمل الفني تحول بوجهك عنه وحاول أن تستدعي صورته بالكامل في ذهنك إن أمكن ذلك.

ثم ألقِ عليه نظرة ثانية وأنعش ذاكرتك من خلال تدوين ملاحظاتك حول الحقائق التي نسيتها المرة الأولى السابقة وفي هذا تطبيقٌ وممارسةٌ جيدةٌ لجعل هذا شيئًا يسكن في عقلك بعد أن تتركه، وبعد ذلك عندما تكون لديك الفرصة لإنعاش ما استجمعته وذلك بتجديد تفحصك للقطات الأصلية وصورة العمل سواء أكانت صورة فوتوغرافية أو إسكتش أي (رسم تخطيطي من صنعك أنت) وهي مساعدات للذاكرة ويجب أن تستخدم على هذا الأساس وبمثل هذه الطريقة، والصور التوضيحية في هذا الكتاب على سبيل المثال تمثل أعمالا فنية، ولكن إذا كان باستطاعتك أن تدرس الأعمال ذاتها فذلك أفضل ولا شك.

وقاعدة القرب من المألوف إلى غير المألوف تطبق عند العمل بنصيحة التعلم عن طريق العمل. ولها أهمية خاصة فيما يتعلق بالفن حيث يجب أن تؤخذ بشكل منفصل. وعلى أي حال فإن كلتا الصيغتين تعتمد على مبدأ أن التجربة الناجحة أو الاستمتاع بالفن هو نشاط يمكن توجيهه باستخدام الكلمات، والقارئ المستعد يعمل بمجرد تعلمه فهم وتقدير الفن على شيءٍ خاص بالفن بعد قراءته للكتاب.

***

طريقة الاكتشاف:

القاعدة الخاصة بالتقدم من المألوف إلى غير المألوف يمكن أن نطلق عليها طريقة الاكتشاف، لأنها الطريقة العادية والمعتادة التي تكتشف بها الحقائق التي كنا في السابق غير متأكدين منها أو مدركين لها. وعندما نصل إلى نتائج من خلال ملاحظة الفروق بين الأشياء التي في الوقت نفسه تشبه كل منها الأخرى، فإننا نتبع منهجًا أو مسارًا من خلاله نتعلم درجة الفهم والسيطرة على أنفسنا والبيئة التي نعيش فيها. والأعمال الفنية تقدم نفسها عن طريق الإحساس وهو مظهر يجعلها تشبه أشياء أخرى. فمثلًا إذا ما بدأنا بالمظاهر الحسية للأعمال الفنية فإننا قد نتوقع – وبثقة – أن نرى كيف تختلف الأعمال الفنية عن معظم الأشياء الأخرى التي من نفس النوع بهذه الطريقة يمكننا التقدم من الحقائق المألوفة للإحساس إلى حقائق مألوفة بدرجة أقل مثل نوعية والمعنى الذي يحمله العمل الفني.

وأسهل فرص الاكتشاف موجودة عندما نرى أشياء عديدة متشابهة معًا حيث إن تمثالي داوود لكل من دوناتيلو وفيركوشيو في نفس سيناريو العرض الموجود في المتحف القومي لفلورنسا (انظر ص 66، ص 67) والصور الضوئية أو أي إعادة إنتاج أو نسخ العمل تعطينا القدرة على عمل مقارنة مفيدة تحت ظروف أخرى عندما يكون الأمر كما يحدث دائمًا تكون الأشياء أو الأعمال الفنية منفصلة

ومتباعدة وعلى أي حال فالطريقة الحالية (مقارنة الأعمال) تساعدنا على فهم وتقدير الفن. وأنت تسأل الآن: ماذا يجب أن أفعل حتى أكتسب أو أحرز فن الاستمتاع بالفن؟

الإجابة الأمينة عن هذا السؤال هي:

أن تقارن الأعمال الفنية المتشابهة حتى تكتشف كيفية الاختلاف بينها.

عندما نقارن الأشياء فإننا نشير إلى أنها متشابهة في بعض الأوجه من البداية، ولكن من خلال نتائجنا نحن التي نعتبر مسئولون عنها ومحاولة تجنب الخطأ، يجب علينا أن نمارس نوعًا من اليقظة والاهتمام، فتمثالا داوود من المادة نفسها (انظر ص 66 – ص 67) ونحن نراهما في نفس المكان وقد صنعا في البلد نفسه حيث هما الآن.

ومن الخطأ أن تظنَّ تطابق معناهما ونوعيتهما. إن الاختلاف في الشخصية الفنية للفنانين اللذين صمما التمثالين وفي روعة العملين وقيمتهما يمكن اكتشافه بالمقارنة بينهما، ويجب علينا أن نقارن العملين من حيث قدرة النحت وحدوده في البرونز لأن هذه الأوجه في التمثالين معروفة بدرجة أقل من بقية الأوجه والمظاهر على عكس ما يجب أنه يكون، ومن الصعب أن نتوقف عند قولة نقارن لفظيًّا فقط.

اعتياد الشيء والتآلف معه من أكبر المعوقات للاكتشاف الناجح وشرط ضروري لتحقيقه، وعادة ما نميل إلى الحكم بأن الأشياء خطأ

وشريرة وقبيحة لمجرد أنها غير مألوفة وكأفراد في المجتمع فهذا يعني أننا يجب أن نتعرَّف بسهولة الأشياء التي نقابلها ونعرف في الحال كيف نتعامل معها. إن مساوئ الشعور بأننا في أمن وأمان نظرًا لوجود أشياء مألوفة حولنا يجعلنا نفقد قوة النمو والتطور، وربما نصبح غير قادرين على مسايرة العوامل في البيئة التي من المؤكد أنها ستظهر وعندما نصبح غير قادرين على السيطرة على غير المألوف فسوف يكون هو الذي سيسيطر علينا، الأفعال المتسرعة والأحكام السريعة المفاجئة عادة ما تميز هؤلاء الذين يقصرون اعتمادهم على التشابه والمماثلة ويغضون الطرف عن أي اختلافات ظاهرة. إن أي زجاجة صغيرة تحسُّ بها كزجاجة الأسبرين المعتادة الصغيرة الحجم وهؤلاء الذين اعتادوا منذ طفولتهم في القرن التاسع عشر على اللوحات الانطباعية سوف يلعنون أي منظر طبيعي منتج بطريقة تخالف الانطباعيين ويصفون اللوحة بالقبح.

ولكن الوصول إلى نتيجة نهائية كالاعتماد على التشابه المصطنع أو الاختلاف قد يكون مهمًا في حالة أو في أخرى.

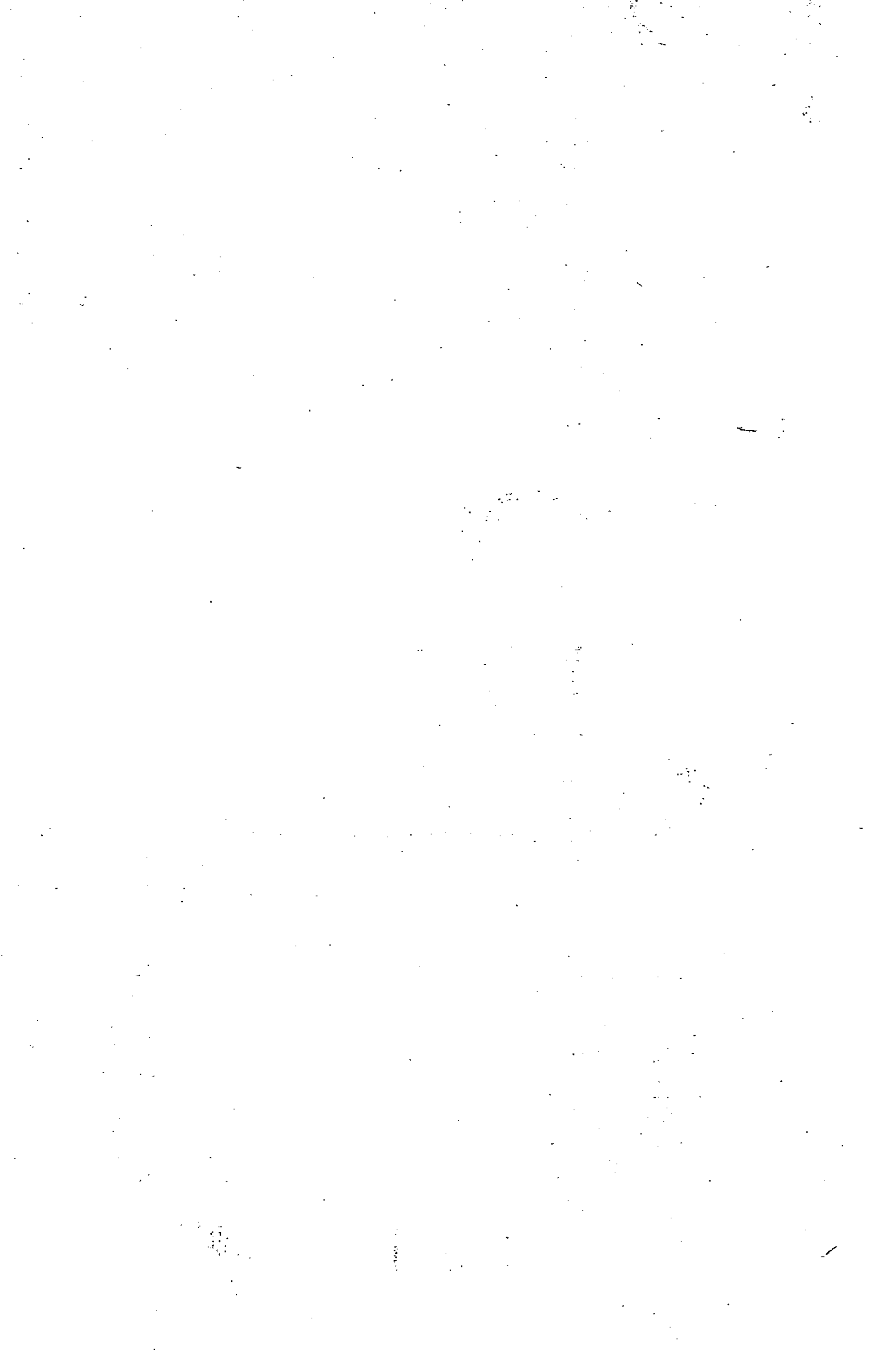
والمقارنة هي حقًا الصيغة الأساسية رغم أن التذكر والممارسة لهذه القاعدة لا يعفينا من المسئولية. فالحماسة والصبر والشجاعة والحيطة والتخيل والتذكر قد تبدو تناقضات متضاربة ولم تعد صفات أساسية إذا كانت نتائجنا ذات قيمة لأي شيء.

إن فن الاستمتاع بالفن يهـــدف بذلك إلى تسهيل متعتنا بالفن من خلال مناقشته عبر ثلاثة مستويات: الإحساس والتقنية والشكل، ونحن نفترض وجود مثل هذه الأشياء التي نطلق عليها الأعمال الفنية وأن هذه الأعمال الفنية هي منتجات تاريخية. والقارئ المستعد يقوم بكل ما يتعلمه بعمل شيء من ذلك يقربه من المألوف إلى غير المألوف، وهو يقارن بين الأعمال الفنية وبعضها البعض ويلاحظ مدى تشابهها ومدى اختلافها. ولكي نقارن بين أشياء متشابهة وتكتشف وهي الطريقة لتحقيق نتائج ذات قيمة وهي الطريقة للاكتشاف.

***

الفصل الثاني

الفن عند مستوى الإحساس



الفن عند مستوى الإحساس

1- أسلوب الخبرة العامة :

عندما نقارن بين " فيزوفيوس" وانتصار ساموتراس " انظر صـــ 1 " بغرض اكتشاف التشابه المهم فستلاحظ أننا مدركون لهذين الشيئين كأشياء محسوسة.

وهذه هي أهم الطرق المألوفة التي نفهم بها تجربة الوعي، وهي تجربة وثيقة الصلة بين كل من البركان والتمثال. وعندما نواجه أيًّا من الشيئين نلاحظ شيئًا ما وهو النموذج اللوني، والنموذج البصري الذي يقدم حقائق عن حواس اللمس والاتزان والاتجاه.

والأشخاص العاديون أجسامهم مزودة بأعضاء الحس نفسها ونحن نفترض بشكل منطقي أنه تحت ظروفٍ متشابهةٍ فإن أعضاءنا سوف

تصل إلى نتائج متوازية، ومثل هذه الأسس العامة للتجربة والتوقع تجعلنا قادرين على تحليل وتذكر وتواصل الأفكار واتصالها حول الأشياء المحسوسة بنجاح.

ونحن نميز بين الأعمال الفنية والأشياء التي نقول عنها إنها طبيعية ولكنها جميعًا متساوية في كونها نماذج حسية، ولذلك فإننا عندما نفهم ونقدر الفن في هذا المستوى فإننا نفعل ذلك وفقًا لطريقة تعتبر الأكثر شيوعًا والمألوفة لدى البشر، فأي عمل فني عندما يكون شيئًا واقعيًّا وموضعًا للاهتمام يقدم لنا نموذجًا لونيًّا، وأجزاء هذه النماذج تتميز عن بعضها البعض بالنظر إلى جلاء اللون ودرجة اللون وتركيز اللون وحدته وهي ما نعبر عنه بالمصطلحات الإنجليزية الثلاثة Intensity. "Hue. Value

ويمكن تحليل الشيء وفقًا لمصطلحات اللمس من حيث الكتلة والمساحة والحافة، ويمكن فهم الشيء بناءً على مصطلحات الاتزان والاتجاه أيضًا.

الاختلاف الرئيسي بين فيزوفيوس (بركان فيزوف) وانتصار ساموتراس هو أن أحدهما إنتاج تقنية بشرية والآخر ليس كذلك.

خواص البركان أنه مستقل عن أي تعامل بشري، ومن ثم فالبشر غير مسئولين عما يفعله البركان أو ما سيفعله، ولكن كل الأعمال الفنية التي صنعتها يد الإنسان والبشر مسئولون عنها.

ونظرًا لأن التمثال نموذج لحقائق حسية من نوع معين فلديه درجة عالية نسبيًا من البقاء والاستمرار، نستطيع العودة إليه ونجده كما هو حيث تركناه، إذا لم يحدث ما يقلقل هذا النموذج ويحركه من مكانه فإنه يظل هكذا إلى يوم الدين.

الإحساس هو الطريقة التي يجربها الجميع والمألوفة وهو المستوى الذي تتجاور فيه الأعمال الفنية والأشياء الطبيعية وهي تشير إلى صفة الاستمرار أو الموجودة في كلٍّ من العمل الفني والعمل الطبيعي.

وهو يبدو كخطة ثم كطريقة لفهم وتقدير الفن عن طريق ملاحظة ومشاهدة ما يعرضه أي عمل فني على حواسنا. وهذه الحقيقة يمكن استخراجها من أي حالة عن طريق المقارنة. بعد أن أمسكنا بالعمل الفني بهذه الطريقة يمكننا أن نسأل بعد ذلك عن النواحي التقنية للعمل الفني.

***

2- كيف نعرف الإحساس؟

عادة ما يتم تعريف أنواع الإحساس من خلال الرجوع إلى نماذج فورية مستمرة والشيء الأقرب إلى الإنسان والأكثر ثباتًا الذي يألفه كل واحد منا هو جسمه. ونحن نعرف هذه الحواس من التجربة التي نسميها الإحساس وتربطها بمنطقة معينة في الجسم حيث توجد كل منها.

الشم يرتبط بالأنف كجزء من الجسم، والألوان تعود إلى العيون، الملمس يعود إلى الأيدي، والأصوات تعود إلى الآذان، ونحن لا نسمع بأصابعنا أو نرى بآذاننا، لذلك فإن الإحساس مصنف من خلال ربطه بجزء معين في الجسم الذي هو نفسه موضع الإبصار أو اللمس أو أي حواس أخرى، والحواس تشمل جزءًا من الخبرة، ولكن يمكن دائمًا تحقيقها بجزء من الجسم.

ومن ثم فإن الإحساس يعرف بالرجوع إلى أجزاء من الجسم أو مناطق ذات حساسية معينة وهي أعضاء الحس، وحتى نفرق ونميز بين أنواع الحس المختلفة يمكننا أن نختبر ونغوص في البنية الدقيقة للأعضاء التي نسميها الأعصاب، ويبدو أنه لا يوجد اختلاف كبير في شكل الأعصاب وبنيتها أو أدائها التي تنقل الإحساس من الأعضاء إلى المخ، ولكن هناك اختلافات معينة لشكل الأطراف النهائية في الأعضاء، حليمات التذوق العصويات والمخروطات في الشبكية الموجودة بالعين.

الفروع الدقيقة المتناهية الدقة للأعصاب التي تنقل الألم تختلف تمامًا وهي في الوقت نفسه من خواص الأعضاء التي توجد بها، ونحن نبرز سبب تصنيفنا لطبقة مميزة من أنواع الإحساس التي تقع في منطقة معينة من الجسم والتي لها أيضًا نهايات خارجية ذات خواص معينة في الأعصاب التي تنشط في مناسبات خاصة عند حدوث نوع معين من الإحساس. ونحن حريصون أيضًا على الاختلاف النوعي للبيانات التي

تعطيها إياها الحواس، ولكن هناك خطورة أقل عند الخطأ عندما نعتمد على المحلية في عضو إحساس وعلى الأشكال الخاصة لنهايات الأعصاب كمعيار لإنشاء أنواع متميزة من الإحساس.

***

3- الفن ونشاط الأعصاب:

إدراكنا للعمل الفني كنموذج حسي يتطلب أن تعمل الأعصاب بشكل طبيعي، ربما نلاحظ عدة آثار لنشاط الأعصاب التي تؤثر في إعجابنا بالعمل الفني، والحواس – فلنبدأ بها– تتأثر كثيرًا بأي تغير في مجال الاهتمام أكثر من تأثرها بالظروف المستقرة أو تلك التي تتغير ببطء. ثم يعقب ذلك الإحساس الذي يكون مفعمًا بالحيوية في البداية تدريجيًّا ليصبح بعد ذلك أكثر حدة. وهو أمر مألوف في حالة العطور، إن فازة مليئة بالورود في غرفة دافئة صغيرة تثير إحساسا حادًّا عندما ندخل الغرفة للمرة الأولي ثم يصبح الشخص بعد بقائه في الغرفة أقل ملاحظة لرائحة الورود، والكائن الحي وهو يأخذ طريقه وسط ما لا يحصى من مثيرات الإحساس المختلفة يستجيب للتغيرات في البيئة بشكل أسرع من استجابته للعوامل التي تظل بدون تغيير.

والأعمال الفنية دائمًا ما تقدم لنا نماذج من الإحساس تختلف عن تلك التي تعطينا إياها ما نطلق عليها اسم الأشياء الطبيعية وحتى عن معظم تلك الأشياء التي تنتجها التقنيات الأخرى.

والتباين بين العمل الفني وخلفيته أو البيئة التي حوله كافية لجذب اهتمامنا لدرجة معينة.

عند تعاملنا مع العمل الفني وتقديره وفهمه عندئذ فقط يجب أن نكون حريصين على عدم السماح للحواس المعينة بالوصول إلى نقطة اللا مبالاة، ومن الأفضل أن تعرف الشيء كنموذج حسي من خلال الاهتمام المتكرر أكثر من إظلام حافة الإحساس وذلك بالنظر إلى الشيء بمثابرة وحدة، وهنا فإنه علينا أن نقارن جزءًا من العمل الفني بجزء آخر أو مقارنة العمل الفني بعمل فني آخر وليس فقط تركيز الفهم والإعجاب ولكن الإجهاد العصبي ممنوع.

وقبل أن نستمر في رؤية نصيب هذه الحواس المعينة في تجربتنا الخاصة بالعمل الفني علينا أن نلاحظ عدة اعتبارات تعطي لنا قدرًا لا بأس به من الثقة بكيانات الإحساس وحقائقه، فمعظم الهجمات الداعية للشك في إيماننا بالحواس تعتمد على الاختلافات الملحوظة بين هذه الحواس.

إن مستنسخات ديورر وشونجر التي تصور ظهور السيد المسيح لماريا المجدلية (انظر صـــ 46، صـــ 47) تمثل نماذج من الحبر الأدكن على ورقة بيضاء تمثل الضوء، وأنت تنظر لهذه الصور وتعيش تجربة يخوضها أي شخص آخر بقوى بصرية عادية تحت ظروف مشابهة.

وهي ليست شيئًا نتعرَّفه من خلال وسيلة الكلمات حيث إنه نوعٌ من الإحساس لا يوجد بديل عنه، ولكن إذا ما رأيت النماذج معلقة نفسها داخل برواز أو إطار على الحائط فإنك سوف تتعرَّفها وتعرفها، وكلما أردت يمكنك أيضًا أن تعود إلى صفحات (46، 47) وترى النموذج نفسه مرةً ثانية، ونحن لا نعجز عن التعامل بثقة مع الأشياء البصرية لأنها بصرية أكثر منها ملموسة أو لأن الوصف غير كامل أو مناسب ليحل محل النموذج الأصلي.

ويجب أيضًا أن نذعن لوجود ظواهر مثل تلك التي يقال عنها الأوهام أو الخداع البصري، إذا ما استخدمت مسطرةً وقلم رصاص في رسم خط أفقي على ورقة ثم رسمت خطًا آخر عموديًّا على هذا الخط في المنتصف تمامًا وطول الخط الأفقي نفسه سيكون لديك شكل يشبه حرف T الأفرنجي وبه معكوسًا، وسيظل الخط العمودي على الأفقي يبدو للعيان أطول من الخط الأفقي، النتيجة تعتمد على حقائق بصرية تخفق عن الاستجابة للحقائق المأخوذة مما هو ملموس.

لكن مثل هذه الرسومات يصعب أن تبرر لنا الاتجاه الشكوكي والنظر إليها على كونها أوهامًا أو هلاوس، لأنها مطالب معتادة للطريقة التي تري بها الأشياء في ظهورها لعيون كل شخص ورغم أنها تفاجئنا عندما نلاحظها لأول مرة فهي أحداث عادية، ويصدق الشيء نفسه على حقيقة كون الأشياء تبدو أصغر كلما ابتعدت عن المشاهد (انظر صـــ 17)، وإذا لم تختلف الحواس في تقريراتها وإذا لم

نمتلك طرقًا يمكن الاعتماد عليها في تعاملنا مع مثل هذه الاختلافات فإن إدراكنا سيكون مفيدًا بشدة، فالتعارض والتناقض بين بيانات الحواس ليست أساسًا للتشكك لكنها ضرورية لزيادة معرفة مدى الاختلافات وعمليات الفصل التي يتواءم معها الكائن الحي مع العالم من حوله.

وأخيرا كأفراد لديهم خبرة من هذا النوع الذي نسجه الإحساس فأنت لست مجرد شيء سلبي، فأعضاؤك في حالة من الوعي والتوقع والإثارة، وعندما تكون على وعي وإدراك بالعمل الفني فإن أعضاءك تنتهز فرصة تجربة شيئًا في حدود كفاءة أعصابك واستيعابها، وعمليًّا فإن كل فرصة تواجه فيها-مثل هذا النوع من النماذج الحسية تكون نتيجة لأفعالك الواعية الإرادية، وعندما تسير مصعدًا في الشارع الخامس في نيويورك فسيقع نظرك على مبني **R C A** على اليسار عندما تكون الكاتدرائية على يمينك وأنت تفعل ذلك هل جسمك قريب من هذا الشيء لتراه؟ تحول إلى صـــ **87** في هذا الكتاب وسوف تجد صورة للمبنى المذكور والكاتدرائية، ولكنك لا تستطيع أن ترى أيًّا منهما بدون أن تلف بعينيك وتركز على الشيء، ولن تستطيع أن ترى الأصل إلا إذا ذهبت إلى نيويورك، ولا يمكنك أن ترى صـــ**87** بدون أن تفتح هذا الكتاب، فإذا ما جلست ببساطة تنتظر بشكل سلبي يمكن القول إنه سيكون من الاحتمالات الصعبة أن تقابل أيًّا من المبنى أو الصورة، فالحواس سلسلة متعاقبة من الأنشطة التي تشتبك بها، والعمل الفني خُلق كنتيجة للنشاط الإنساني وأصبح مناسبةً للإحساس عندما تفعل شيئًا ما لتحقيق هذه النهاية.

4- حاسة الإبصار:

الإبصار أو الرؤية هي الحاسة التي نستطيع بها رؤية الأشياء، واللون هو مصطلح عام لما نراه، ويحدث الإحساس عندما يخترق الضوء العين بمصاحبة بناء العين وقدراتها، يمكن الآن تمييز ثلاثة أبعاد للإحساس: وهي الجلاء والمقدار النسبي لإشراق اللون **value** وتدرُّج اللون **Hue** والتركيز **intensity** ويتصل بمناقشة هذه الأبعاد دراسة اللون التي تجدها في أول هذا الكتاب.

يلاحظ عند الإشارة للون استخدام مصطلحين هما الـ **value** أو جلاء اللون أو بالمقدار النسبي لإشراق اللون ومصطلح **Hue** ومعناه تدرج اللون.

وهذان المصطلحان أكثر شعبيةً بينما نرى عادةً إغفال مصطلح **intensity** أو حدة اللون وكثافته، وعلى أي حال فإن الدرجات المتطرفة على كلا طرفي جدول جلاء اللون لا تستطيع تمييز أيٍّ منها من الآخر. اللون شديد القتامة يبدو أسود، وكل لون فاتح بشدة يبدو أبيض، وبالنسبة للعين المجردة فإن كل أجزاء الشمس تبدو براقة بدرجةٍ متساويةٍ رغم أن هذا غير موجود في الحقيقة.

الجلاء في اللون هو درجة اللون الفاتح بشدة أو الغامق بشدة، وموضع يكون فيه مثال معين في سلسلة من المواقف أو المواضع المتراوحة فيما بين الأسود إلى الأبيض مع كل الاختلافات التدريجية

فيما بين هذين الطرفين الأسود والأبيض، ويمكن تحليل أمثلة اللون من حيث علاقتها بالجلاء فتشمل الأبيض والأسود والرمادي بأنواعه أو الخالية من اللون ودرجات ألوان الطيف أو تلك التي نحصل عليها من خلال مزج الألوان، والمعبد الذي نتحدث عنه يأخذ مصطلحات أخرى في الإنجليزية مثل **brilliance - brightness - luminosity** **lightness** وهي جميعها تدور حول الإشراق والمصطلح الأول يعني أن يكون اللون زاهيًا، والثاني بمعنى التألق والإشراق والجلاء أو المقدار النسبي للضوء، وهو البعد الجوهري للون لأنه بدونه لا نستطيع الرؤية نهائيًا ومصطلح **tint** ومعناه اللون الحقيقي هو المصطلح الذي أحيانًا ما يستخدم في الجلاء أو المقدار النسبي الأعلى ونستخدم مصطلح **shade** أي الظل لقيم الجلاء أو المقدار النسبي المنخفضة.

ويمكن بناء جدول بدرجات الجلاء أو الإشراق من خلال تلوين شريط ضيق وفراغات متعاقبة ووضع اللونين الأسود والأبيض عند طرفين متناقضين مع وضع الرمادي في الوسط وتدريج الألوان قدر الإمكان، يرى علماء النفس أن العين البشرية قادرة على تمييز ما بين **15** حتى **35** درجة مختلفة من الجلاء، ولكن عمليًا يمكن وضع مقياس مدرج بسيط لقيم الجلاء المختلفة، وهذا القدر كافٍ، في الركن الذي على اليسار نرى المقاييس المكونة من سبع درجات، لثلاثة تدريجات مهمة للون.

التدرُّج في اللون أو ما نسميه **Hue** هو اللون في الإحساس الشائع، هو البعد الذي نشير إليه عندما نقول إن شيئًا ما أحمر وليس أزرق أو أخضر أو أنه أزرق وليس أحمر أو أخضر.

وسلسلة ظاهرة اللون تتميز كل منها عن الأخرى بهذا المعنى وهو أن ترى في الطيف قوس قزح، وتعاقب تدرُّج اللون وتتابعه ممكن أن تجدها في الشكل الخارجي لدائرة اللون الموجودة في الصفحة الأولى، والعديد من علماء النفس يقرون بأن العين البشرية تميز ما بين **15** حتى **35** درجة من درجات الألوان، عمليًّا أمكن تحقيق ذلك مع القليل من الدرجات اللونية مثل تلك الموجودة في أول الكتاب.

الحدة **intensity** هي الفارق المكتشف بين مثالين من لونين متشابهين في تدرج اللون والجلاء المقدار النسبي لإشراق اللون، كما يعبر عنها أيضًا بدرجة التشبع أو صفاء اللون وكثافته أو نقائه.

الأزرق الأكثر زرقة هو الأزرق الحاد والأزرق في أقصى درجات تركيزه هو اللون الأزرق الذي لم يختلط بأي درجات لون أخرى. كما نرى في الركن الأيمن من أسفل في صفحة الألوان في أول الكتاب، وهذا البعد يمكن ملاحظته بإدخال درجات متوسطة بين الرمادي المتعادل اللالوني والمثال على درجة اللون في كامل حدته، وفي الألوان التي وضعناها هناك درجتان فقط بين كل درجة من اللالونية المشار إليها، ولكن درجات اللون **Hues** ليست متشابهة من

حيث درجات الحدة المختلفة التي يمكن تمييزها وعادة ما يقول علماء النفس إن العشرين هي الدرجات التي يمكن ملاحظتها.

وكل تدرج لوني Hue يكون في أقصى حدته في ألوان الطيف أو مجموعة الألوان التي تظهر عند انكسار ضوء الشمس عبر المنشور الزجاجي، والمواضع التي في حزمة الطيف متشابهة من حيث الحدة.

ولكنها تختلف من حيث درجة اللون وهي أيضًا تختلف في الجلاء أو المقدار النسبي لإشراق اللون، فمثلًا نجد أن اللون الأصفر لديه جلاء عالٍ بينما اللون الأزرق منخفض الجلاء.

ونظرًا لأن الأسود والأبيض وبعض الرماديات تقدم أقل اختلاف للحدة من لونٍ إلى آخر. كما أن بعض الكتَّاب أخرجوها من مقياس التدرُّج اللوني، بينما فضَّل آخرون استخدام مصطلح tone وهو درجة اللون أيضًا للتعبير عن هذا الإحساس الذي يمثل اختلاف القيم النسبية لإشراق اللون أو وضوحه والتدرُّج اللوني وللحدة، ولكن البعض يفضل التعبير عن ذلك الإحساس الذي تجربه عندما يخترق الضوء العين بكلمة لون Color ثم بعد ذلك تأكيد الجلاء أو المقدار النسبي لإشراق اللون لأي مثال نعطي اللون إياه.

***

5– فهم اللون في الفن:

لكي نفهم معنى اللون في العمل الفني الذي نشاهده علينا أن نأخذ في الاعتبار الاختلافات في اللون الذي يقدمه العمل لعيوننا، ولا يوجد نظام عالمي مقبول لتحقيق ذلك إذ إننا نفتقر إلى ذلك كما أن الدقة العالمية الكاملة سوف تذهب بنا إلى ما هو أبعد من المطلوب لفهم اللون في الفن.

وليس من العملي دائمًا استخدام نسخة اللون حتى ولو كانت هذه الصور من إعادة الإنتاج أصغر من الحجم الأصلي للعمل الفني ومصبوغة بالمعالجات العادية تظل أساس غير ملائم للفصل في مسألة اللون في العمل الفني الأصلي.

هناك نسخ بالحجم الكبير الملونة والملائمة لكثير من اللوحات الزيتية ويمكن استخدامها كمادة للتدريب على تحليل اللون، ولكن أفضل خطة هي دراسة بعض الأعمال الفنية الأصلية بغض النظر عن أسلوبها ونوعها؛ لأن اللون الخاص بالعمل الفني يمكن تحليله في كل حالة وفقًا لمصطلحات التدرُّج في اللون Hue والجلاء أو المقدار النسبي لإشراق اللون أو كثافة اللون.

ودراسة اللون يمكن أن تتم من خلال القدرة على تصفية اللون بشكل كبير والمثابرة بدون أن يشتمل ذلك على أيٍّ من تداعيات بصرية لأشياء أخرى مشابهة أو ادِّعاءات غير مبررة، ولكن حتى

نكتسب إعجابًا وفهمًا لعامل اللون في تجربتنا لرؤية عمل فني ليس من الضروري الإسهاب، ولكن مجرد إشارة موجزة للطريقة المناسبة سوف تجعلك قادرًا أن تُجري بنفسك هذه الدراسة بجهدك الخاص.

أساس الطريقة السليمة هو المقارنة أي مقارنة أجزاء الشيء أو العمل الفني ومضاهاة كلٍّ منها بالآخر أو مقارنة عمل فني بعملٍ آخر يشبهه، وعندما نجمع بين عملين فنيين بهذه الطريقة فإننا نحقق تقدم أكبر.

إذا ما طرحنا أسئلةً مثل كيف تم إنتاج هذا العمل الفني؟ وما معنى هذا العمل الفني في المقام الثاني؟ وجعلناها أسئلةً ثانويةً لأننا سنعالج هذه المشكلات لاحقا وليس محلها الآن، ويكون الشيء الأكثر فاعلية أن نبدأ في مناقشة العمل الفني من حيث الإحساس وأبعاد الحواس.

إلا أنه على أي حال عندما نعالج عملًا فنيًا ونتفحصه علينا أن نلاحظ بيانات الإحساس مما يتكون نموذجها وهناك العديد من المظاهر التي يجب أن نضعها في اعتبارنا، في المقام الأول علينا أن نعي وندرك أن بيانات الإحساس وحقائقه التي يعرضها علينا العمل الفني الحالي عادةً ما تختلف عما يقدمه في حالته الأصلية.

نموذج الإحساس الذي يقدمه البارثنون (انظر صـ 74) اليوم يختلف عن ذلك الذي قدمه كمعبد يستخدمه الأثينيون، اللوحة الفريسكو التي أبدعها جيوتو (انظر صـ 74) قد تم استعادتها

وترميمها. وعندما ندرس البيانات الحسية التي يعرضها العمل علينا أن تتذكر أن النموذج الأصلي ربما يكون قد تغير ويجب أن تعرف كم يكون من الأمور المرغوبة أن تعرف حالته الأصلية إذا كان ذلك ممكنًا عند دراسته.

المظهر التالى وهو أحد المظاهر وثيقة الصلة بالأول ويجب أن نستدعيه مرارًا وتكرارًا إلى أذهاننا عندما نقوم بتحليل عمل فني من حيث حقائق الإحساس. علينا أن نميز بين تلك البيانات والحقائق التي قبلها الفنان بدون أي تعديلات وتلك التي قام هو بنفسه بتعديلها أو تطويرها في أثناء اشتغاله بإنتاج هذا العمل الفني.

في حالة كتدرائية نوتردام أميتر (انظر صـ 8) نجد أن الأحجار التي استُخدمت في البناء أحجار محلية أو مادة محلية ولونها مقبول من الجانب المعماري دون أي تغيير، ولكن في كنيسة القديس ميناياتو المونتي (انظر صـ 76) نجد أن الكنيسة من الخارج مغطاة بألواح من الحجر وألوان مختلفة وهذه حالة واضحة حيث نجد أن لون مادة البناء لم تكن مقبولة، ولكن ضمنها نشاط الفنان في اختيارها أحيانًا يكون من الصعب التيقُّن من التمييز بين عوامل الإحساس التي احتفظ بها دون تعديلات وتلك التي تم الحفاظ عليها وتأمينها من خلال تعديل المواد الأولية، ولكنها مسالة سهلة إلى حد ما في معظم الحالات.

وبمراجعة نسخ أعمال الطبع الحجري في اللوحات المصورة في هذا الكتاب صـــ 51 يمكننا أن نتأكد أنها تمامًا مثل ما تمنى دومير وهي ناتجةٌ عن اختيار الفنان ما دمنا مهتمين باللون والملمس، وأعمال الورق والحبر هي أيضًا أعمال تتسم باللون والملمس ويمكن تأمينها بدون مشكلات. كان الرخام المستخدم في البارثنون (انظر صـــ 74) يتم جلبه من مسافات بعيدة وقد كانت خواصة الفريدة هي السبب في استخدامه.

***

6- الجلاء أو المقدار النسبي لإشراق اللون VALUE:

إن أبعاد الجلاء في اللون واحدةٌ من الأشياء التي يسهل الإمساك بها في العمل الفني، وهي أيضًا واحدةٌ من الأشياء التي من الممكن أن نعتمد عليها، كما أنها مما يمكن تسجيله بوسيلة التصوير الضوئي، فإن الكاميرا العادية تنتج الصورة على فيلم كنموذج من الضوء والظلام.

وفي اللوحات الزيتية أو تلك الجرافيكية نجد أن الخط المرسوم أو المطبوع في معظم الحالات يمثل المقدار النسبي لإشراق اللون خلال اللوحة (انظر صـــ 36 – 51) وهو دائمًا ما يفعل ذلك مع اللوحات المطبوعة بالحفر على الخشب woodcuts بينما تتنوع مع الحفر على الزنك etching والكليشيهات engraving (انظر

صـ 45، 46،48، 49) وإشراق اللون في المساحة الكبيرة نحصل عليه بعدة وسائل:

ففي حالات التقنية العادية التي تعتمد على الخطوط المرسومة نجد المناطق المظلمة في الرسم نضمن وجودها من خلال ترك سطح الكتلة (الكليشه) دون لمس في بعض المناطق (انظر صـ 44، 47) وفي عمليات الطبع بالكليشيه التي تعتمد على بقع اللون (انظر صـ 5) يتكون النموذج من مناطق أو مساحات كاملة تختلف كل منها عن الأخرى في إشراق اللون وجلائه مع القليل إن لم يكن لا وجود للخطوط المطبوعة، ولما كانت معظم الرسوم المأخوذة بالطبع والرسومات تعرض تدرُّجًا لونيًا واحد لكل من الورقة وللمادة الموضوعة على سطحها فإن العمل أو النموذج يكون الحصول عليه من خلال التبائن في الجلاء **value** بين الورق والحبر والطباشير أو الفحم أو الفضة أو أي مادة أخرى، أي إن الرسومات والمطبوعات التي تعرض أكثر من تدرج لوني واحد أو تثنين مثلًا قليلة حتى تعد ثانوية، والاختلاف والتباين في الجلاء عامل مهم في اللون وعن طريقها تمثل اللوحات والمطبوعات نموذجًا بصريًا.

وبالنسبة للنحت فإن الشيء أو العمل الفني أيضًا يمكن الإمساك به في أيامنا هذه على انه نموذج من الإشراق النسبي من اللون، انظر صـ 52 حتى صـ 7. والتدرُّج اللوني حسب ما يفضله المعاصرون عادةً يقبل كما هو بدون تعديل، وهذه المادة قد تكون مظلمة، (انظر صـ 53) أو قد تكون أخضر أدكن، انظر صـ 66، صـ 67، أو

بيضاء أو صفراء (انظر صـــ 54- 57)في حالتها الحالية، لكن أجزاء هذه النماذج متشابهة في تدرج اللون أكثر من اختلافها فيه وتكون اختلافات هذه النماذج في العين هو اختلاف ف المقدار النسبي لإشراق اللون، وفي الحالات التي نري فيها العمل الفني يقدم مناطق تختلف أيضًا في التدرُّج اللوني (انظر صـــ 62 حتى صـــ 69) نجدها قد أصبحت الآن حالات استثنائية رغم أنها في العصور الأخرى هي القاعدة.

وفي العمارة نجد غالبية الأمثلة يتم التعرف إليها بالعين كنماذج للجلاء، (انظر صـــ 73 حتى صـــ 87) رغم وجود عدد من الأمثلة التي يكون بها أيضًا اختلاف في التدرُّج اللوني (انظر صـــ 76).

ونرى في النحت والعمارة كما هو الحال مع الطبع والرسم نماذج من الجلاء أو المقدار النسبي للون والوسائل التي نضمنها بها، ويمكن ربطها تحديدًا للمعالجة التقنية والنسق أو السياق الثقافي (قارن صفحة 55 بصفحة 59 وصفحة 83 بصفحة 86)

وفي التصوير (انظر صـــ 2 حتى صـــ 35) نجد أن الاختلاف في التدرُّج اللوني يجعل من الممكن أن ننتج صورًا فوتوغرافيةً للعمل الفني، وهناك فنانون معنيون وأساليب فنيه تقدم نماذج تعتمد بالأساس على اختلافات التدرُّج في اللون (انظر صـــ 2، 6، 32)، بينما تعتمد أعمال أخرى على اختلاف في المقدار النسبي لإشراق اللون أكثر منها على درجة اللون وتدرجه.

انظر صـ 12، صـ 18 وقارن الصور في صفحة 9

وفي أعمال الفنون الصغرى (انظر صـ 88 حتى صـ 98) فإن الأعمال تتراوح ما بين أعمال نحت وعمارة أو تصوير وقد يكون مصطلح بعد الاستشراق النسبي للون هو أهم شيء يقدمه النموذج، انظر صـ 88 أو اختلاف الجلاء أو المقدار النسبي في القيمة قد يمتزج مع مصطلحات التدرُّج اللوني أو الكثافة والتركيز.

***

7- التدرُّج في اللون Hue:

في فن التصوير عادةً ما يكون النموذج الموضوع على الورق مختلفًا من حيث التدرُّج اللوني، وكذلك من حيث المقدار النسبي لإشراق اللون على سطح الورق. ويكون الخط تدرجًا لونيًا ما بين الأحمر والبرتقالي (انظر صـ 36) أو أبيض (انظر صـ 39) أو بني (انظر صـ 41) أو رمادية كما ترى في الأمثلة التي من رسم ديورر والجريس (انظر صـ 38، 4)، وقد تكون الورقة بيضاء أو لونًا خفيفًا، ولكنها قد تكون أيضًا زرقاء أو رمادية أو أي درجة لون أخرى.

وفي طبعات الكليشيه المأخوذة من الرواسم تكون درجة تدرج اللون الخاصة بالورقة والحبر تمامًا مثل الجلاء **value**، وفي المطبوعات اليابانية نجد أجزاء مختلفة من النماذج الموضوعة على

الورق لها تدرج لوني مميز، ولكن في معظم أعمال الطباعة الغربية المستخدم فيها الكليشيهات الخشبية أو الحفر الحمضي أو الكليشيهات العادية هناك تدرج لوني واحد للورق كما أن هناك تدرجًا لونيًا للحبر (انظر صـ **44**، صـ **51**).

وقد يكون الحبر أسود أو رماديًا أو أخضر أدكن أو بنيًا أدكن، ولكن بما أن النموذج يعتمد أكثر على التباين في الجلاء عن التدرُّج اللوني فإن تدرج لون الحبر عادة ما يهمله المشاهدون.

***

أعمال النحت:

في العصور السابقة كانت تضاف تدرجات لونية إلى درجة لون المادة الأولية وتدرجها (انظر صـ **52**، صـ **63**) وبعض الأعمال لا تزال تحتفظ بآثار التلوين وقليل منها يحتفظ بها بالكامل (انظر صـ **62**).

وفي عمل ديلاروبيا (صـ **7**) لا يزال طلاء تزجيج الخزف أو البورسالين يحتفظ بنموذج حاد من التدرُّج اللوني ولكن في معظم الحالات نجد أن التدرُّج اللوني للمادة الأولية إما أن يكون مقبولًا كما هو بدون تعديل وإما أن تكون المادة الرئيسية التي تغلبت على عاديات الزمان بعد زوال درجات لون السطح بسبب الأمطار أو الثلوج والتعرض للشمس أو إهمال البشر أو تدخلهم (انظر صـ **52**، صـ **61**).

وفي العمارة مثلها مثل النحت عادة ما تكون المادة الأولية مقبولة كما هي أو أن التدرُّج اللوني للألوان التي على الأسطح قد اختفت تمامًا، ولكن كنيسة القديس مينياتو المونتي (انظر صـ 76) ومبنى وولورث (انظر صـ 87) وكثير من المباني يكون التدرُّج اللوني في مختلف الأجزاء قد تطور وأصبح أحد العوامل المهمة في النموذج البصري الذي أمامنا.

وفي التصوير يكون الاختلاف في التدرُّج اللوني بارزًا وواضحًا لدرجة أن بعض المشاهدين قد يهملون حدة اللون أو كثافته، والتدرُّج اللوني هو البعد الذي طوره بشكل رئيسي بوتشيلي (انظر صـ 6) ورافائيل (انظر صـ 8) وسيورات ورينوار (انظر صـ 3، 31) وصُناع المنمنمات الفارسية (صـ36) إلا أننا عندما نقارن دافنشي مع ليبي (انظر صـ 1، صـ11) يمكننا أن نرى أن دافنشي قد طور بعد الجلاء أو المقدار النسبي لإشراق اللون أكثر مما فعله ترافيليو، وعندما نقارن الرسم الهولندي في القرن السابع عشر مع الرسومات الإسبانية في الفترة أو العصر نفسهما (انظر صـ 12، صـ 18) نرى أن كليهما اعتمد على اختلاف الجلاء أكثر من الاعتماد على اختلاف التدرُّج اللوني، وفي هذه الصفحات المساحة غير كافية لتحليل الصور وأن نرى ما أشكال الجلاء والتدرُّج اللوني الموجودة في النماذج المعطاة هنا بالتفصيل، ولكن عندما نتفحص لوحةً أو تصويرًا يجب أن تسأل نفسك كيف تختلف الأجزاء المختلفة كلٌ منها عن الأخرى في المقدار النسبي لإشراق اللون؟ الظل والنور

وكيف تختلف من حيث التدرُّج اللوني؟ وكيف نقارن هذا العمل مع أعمال أخرى من حيث الجلاء أو المقدار النسبي لإشراق اللون ومن حيث التدرُّج اللوني؟

***

8- الكثافة أو تركيز اللون Intensity:

عادةً ما يتم إهمال بُعد الكثافة أو التركيز في اللون والسبب في ذلك أن بعض التدرُّج في اللون الخاص بألوان معينة **Hues** مثل الأبيض والأسود والرمادي والبني تختلف من حيث حدة وكثافة اللون، وهي عمليًّا غير مميزة من حيث اختلافها في الجلاء**Value**، إلا أنه في حالة ألوان الطيف لا يكون من الصعب أن نلحظ الفارق أو الاختلافات في الكثافة أو حدة اللون، كالأجزاء المختلفة للشيء نفسه أو بين الأشياء المختلفة.

ولفهم أبعاد الكثافة أو حدة اللون في التصوير تكون حالة الحفظ والإضاءة من الأهمية بمكان، وإذا ما انطفأت لمعة العمل أي فُقد جزء من الأصباغ التي تعطي لمعة أو نوعًا من التزجيج أو تغطي بورنيش يغايره من حيث درجة اللون نكون حينئذ في حالةٍ من عدم القدرة على تحديد الكثافة أو الحدة أكثر مما لو كنا نتعامل مع التدرُّج اللوني أو المقدار النسبي لإشراق اللون، ومرةً ثانية نقول إذا ما كان الشيء ملونًا أو مصممًا ليرى في إضاءة قوية ثم رأيناه في إضاءةٍ خفيفةٍ أو

إضاءةٍ منتشرةٍ أو موزعةٍ تكون التغيرات الناتجة عن ذلك في الكثافة أكثر خطورةً من تغيرات التدرُّج اللوني أو الجلاء أي الـ Hue والـ Value.

إن معظم أعمال التصوير والحفر أو الرسم عادة ما يكون بُعد الكثافة أو الحدة في اللون مسألة مهملة وغير جديرة بالاهتمام لأن النموذج الذي أمامنا يتكون بالأساس من اختلافات الجلاء والتدرُّج اللوني، ويمكن تطبيق الملاحظة نفسها على معظم أعمال النحت والعمارة حتى عندما تكون المواد المستخدمة ذات التنوع في التدرُّج اللوني أو عند وضع تدرج لوني على السطح يختلف عن المادة الأولية؛ لأن المواد والأصباغ تختلف من حيث اللون كل منها عن الأخرى، وذلك بالنظر إلى التدرُّج اللوني والجلاء أكثر من النظر إلى الحدة أو الكثافة.

في التصوير نجد الاختلاف في الحدة له أهميته الخاصة فعند مقارنة أجزاء الشيء الواحد كل منها بالأخرى عليك أن تسأل نفسك.

أي جزءٍ يمثل هذا التدرُّج اللوني في أقصى حدة؟ وأيها الأقل في هذا الشأن؟

كم عدد الدرجات المختلفة للكثافة في هذا التدرُّج اللوني المقدم في هذا النموذج؟

على سبيل المثال قارن بين مادونا (والسيدة العذراء) من عمل فليبي ليبو والسيدة العذراء لدافنشي انظر صـ 1، صـ 11 في الأصل أو في أي صورة مناسبة لهذين العملين بالحجم الطبيعي وبالألوان من تلك البوسترات، سوف ترى في الحال عندما تضع في اعتبارك التدرُّج اللوني للأحمر حيث توجد أعلى كثافة لونية موجودة في عمل فليبي، المنطقة أو المساحة الجديرة بالاهتمام في لوحة دافنشي من اللون الأحمر هي في طيات ثوب الملاك على اليمين، ولكن عندما نقارن هذا الأحمر باللون الأحمر الموجود في لوحة فليبي نرى أنها تكاد تكون خالية من اللون أكثر من أي عمل من هؤلاء في عمل فليبي.

وعلى العكس من ذلك إذا ما قارنت المنمنات الفارسية (انظر صـ 35) مع كثير من أعمال التصوير الغربي فسوف تجد أنها تظهر كثافةً لونيةً عاليةً بشكلٍ عام، إن أعمال كثير من مصوري القرن التاسع عشر (انظر صـ 28 – صـ 33) عند مقارنتها بأعمال هؤلاء المصورين في القرن السابع عشر (انظر صـ 12 – صـ 17) تعتبر في أغلبها أكثر كثافة من حيث اللون كما أنها أعلى من حيث المقدار النسبي لإشراق اللون (جلاء اللون).

وفي الأعمال الفنية الصغرى نجد كثافة اللون التي يمكن الحصول عليها في المعدن والزجاج والسيراميك والتي تعتبر من أهم الخواص المميزة لهذه الأنواع، وهي في كل من الأحوال مُقدِّمةٌ أمام خلفيةٍ تكاد تكون خاليةً مـن اللون (انظر صـ 9، صـ 95).

حتى تفهم الإحساس باللون عندما تواجه عملًا فنيًّا عليك أن تسأل نفسك..

ما اختلافات الجلاء اللوني هنا؟

ما الاختلافات في التدرُّج اللوني؟

ما الاختلافات في الكثافة اللونية؟

بعد أن تكون قد فعلت ذلك مع عملٍ فنيٍّ واحدٍ عليك أن تسأل نفسك الأسئلة نفسها وتطبقها على عملٍ مشابهٍ ثم تقارن بين الاثنين فأوجه المقارنة سوف تساعدك على تفهم تطور أحد الفنانين أو عصرٍ من العصور أو بلدٍ من البلاد، وكذلك سوف ترى الاختلافات بين الثقافات والأنظمة الأخرى.

***

9- الرؤية أو الإبصار والعين:

إن تمييز الألوان أو ما تراه العين متصلٌ بتكوين ووظيفة هذا العضو، والرسوم التوضيحية التي تبين ترتيب أجزاء العين موجودةٌ في كثيرٍ من القواميس ودوائر المعارف وكتب تعليم التشريح أو الفسيولوجي (علم وظائف الأعضاء) يجب الرجوع إليها، والشيء المضاد لتصوير بناء العين وكيفية عملها أو قيامها بوظيفتها هو الكاميرا أو آلة التصوير الضوئي.

في كل من العين والكاميرا الفوتوغرافية يخترق الضوء الكاميرا ليلقي بالشيء (صورة الشيء) على سطح ما وفي العين نجد أن الضوء يخترق أولًا القرنية وهي برواز شفاف دائري أو منحنى من كُرية العين التي تكون في أماكن أخرى مغطاة بمادة معتمة بيضاء، يمر الضوء بعد ذلك عبر جسمٍ شفافٍ يسمي الجسم الزجاجي أو العدسة وفيما بين القرنية والعدسة توجد الحدقة أو القزحية وهي ستارة تضبطها أليافٌ عضليةٌ تشبه في عملها فتحة العدسة المسئولة عن دخول كميةٍ كبيرةٍ أو كميةٍ صغيرةٍ من الضوء أو زيادة كمية الضوء أو قلتها.

والبؤبؤ هو الفتحة التي في مركز الحدقة، والفراغات التي بين القرنية والعدسة والتي توجد خلف العدسة مملؤةٌ بسوائل شفافةٍ، بينما نجد أن الكاميرا تغير أبعادها بشكلٍ كليٍّ حتى تضع الشيء في البؤرة أو أقصى رؤيةٍ ترى العين، وتتحقق هذه النتيجة بتبديل أو تغيير الشكل أو انحناء العدسة ذاتها، وذلك من خلال العضلات التي تغطي كُرية العين، ومثل الكاميرا يمكن للعين أن تتحرك في أي اتجاه.

الشبكية هي السطح الداخلي الحساس لكرة العين الذي يقف في مقابلة العدسة والقرنية، وكل جزءٍ في الشبكية يتكون من أليافٍ عصبيةٍ ذات نهاياتٍ أو أطرافٍ لها خصائص الاستجابة للاختلافات في الضوء، وهذه الأطراف أو نهايات الألياف العصبية تصنف على كونها عصياتٍ أو مخروطًا بناءً على الشكل

وكل الألياف العصبية تمتد نحو العصب البصري الذي يمر من خلال كل الطبقات الموجودة في كرة العين ويستمر وصولًا إلى المخ الذي به طرف خروج قريب من الأنف أكثر منه عند المركز الهندسي لكرة العين، ونقطة الخروج تلك بقعةٌ عمياء، لكن المركز الهندسي يشكل بقعةً أو منطقةً بها أقصى طاقةٍ بصريةٍ وتُسمى الحفيرة **fovea**، وفي هذه الحفيرة أو النقرة الأطراف المخروطية فقط هي التي تكون موجودة، وفي السطح الخارجي للشبكية تكون الأطراف العصوية فقط الموجودة والعصيات تكون حساسة لكمية الإضاءة بينما المخروطية مسئولةٌ عن الخواص الأخرى للضوء.

ونظرًا لأن العصويات والمخروطات كبيرةٌ في العدد وصغيرةٌ من حيث المساحة، فإن العين تكون عضوًا أكثر حساسية من أي حاسةٍ أخرى.

وهي أرق جزء في جسم الإنسان، فلا نستطيع أن نجد الفرق بين إبرةٍ وأخرى إذا ما كانت سنون الإبرة تخرج ضغط أقل من **1 / 25** من البوصة، ولكن العين تستطيع أن تفحص الفرق بين نقطتين مختلفتين في المجال البصري إذا ما كانت الأعصاب في الشبكية التي تتأثر تزيد عن **16** من **1** ألف من البوصة بشكل منفصل، حينئذ يكون عضو الإبصار أكثر حساسية بكثير من حاسة اللمس في التمييز بين المعلومات.

وهناك آلة تصويرٍ مزودةٌ بخليةٍ كهروضوئية تُستخدم في تحديد الزمن الذي يتم عرض الفيلم الفوتوغرافي للضوء تحت ظروف الإضاءة التي تكون موجودة عند التقاط الصورة، وهي تقيس كمية الضوء المنعكس من الأشياء.

الفروق في الجلاء هي الفروق في كمية الضوء المنعكس عبر العين، فيمكنك أن ترى أن هناك اختلافًا كميًّا إذا ما كان لديك مثل هذه الآلة.

وتحت نفس الظروف الضوئية عرِّض آلة القياس تلك لسطحٍ أبيض أو أصفر ثم إلى أسود أو أزرق أدكن أو الأرجواني الأدكن، وسوف تجد أن الخلية الكهروضوئية سوف تسجل الاختلافات.

***

10- الضوء واللون:

ونظرًا لأن الرؤية هي الية للضوء فيكون من الضروري أن نفهم بعض خواص وعلاقات ضوء الشمس أو الضوء النقي، فضوء الشمس هو مجموعة من الموجات داخل مدًى معين تختلف أطوال كل منها يمكن رؤيته، وتكوين شعاع ضوء الشمس من خلال إمرار هذا الشعاع داخل منشور زجاجي يقوم بتحليل الضوء وإظهار سلسلة من الشرائط الملونة وهي ألوان الطيف التي تعود إلى تركز الموجات ذات الأطوال المتشابهة والمواضع المختلفة لكل نطاق أو حزام من هذه

الموجات المكونة للطيف ويختلف إدراكنا الحسي بها من واحدةٍ إلى أخرى في التدرُّج اللوني، إذا ما كانت حزمة الطيف أُعيد إمرارها من خلال خلط المكونات مرةً أخرى بالنسب الأصلية نفسها، والطيف الذي نراه هو سلسلة من النبضات الكهرومغناطيسية التي تؤثر في العين، لكنه لسلسلة أكثر حدة واستمرارية تتمدد طول المسافة من موجات راديو طويلة حتى الموجات القصيرة الموجودة في الأشعة الكونية.

بالرغم من أن موجات الضوء تختلف من حيث أطوالها فإنها تتحرك بمعدل السرعة نفسه بمقدار **186** ميلًا في الثانية؛ لذلك فإن الموجات ذات الأطوال القصيرة لديها ترددٌ عالى أو معدل اهتزاز، وكثيرٌ منها يصل إلى النقطة نفسها في فترة زمنية معينة.

كلما زاد ارتفاع التردد زاد انحراف الزاوية التي يدخل فيها شعاع الضوء في وسطٍ شفافٍ مختلف الكثافة، فعندما يمر ضوء الشمس عبر الهواء فإنه يضربُ جوانب المنشور الزجاجي الذي يختلف عن الهواء من حيث الكثافة، لتنتشر الموجات البنفسجية للخارج على أحد الطرفين لأنها أقصر هذه الموجات ويخرج الأحمر من الطرف الآخر المعاكس لأنها أطول موجات. والموجات في حدود البنفسجي تصل قياساتها إلى **396** من المليمتر. بينما يكون أطول الموجات وهي الموجات الحمراء. **76** من المليمتر. والتدرُّجات اللونية الأخرى التي بينهما يتم تقديرها تدريجيًا في الطيف حسب طول موجاتها، وبعض درجات الألوان مثل الأسود والأبيض والأرجواني

والبني لا ترى في ألوان الطيف ولكن يمكن إنتاجها جميعًا من خلال إضافة خاصة أو بطرح هذه الموجات الموجودة هنا، ومن خلال مزج الأحمر مع البنفسجي على سبيل المثال يقوم اللون الأرجواني بتأمين تغطية المسافة بين طرفي الطيف، ويمكن أن ينحني الطيف بكامله ليأخذ شكل الدائرة.

وشريط الطيف سلسلة واحدة مستمرة بين حدود البنفسجي والأحمر بكل تدرجات الألوان المنبثقة عن الانتقال غير المدرك إلى الموجات المجاورة، وبيانات الطيف متشابهة من حيث الكثافة لكنها تختلف من حيث تدرج اللون والجلاء.

وأبعاد اللون أو حقائق الإبصار مثل الأبعاد المتعددة للحواس الأخرى، فهي سلسلةٌ مستمرةٌ بدون فجوات أو تداخلٍ بين الحدود وبميزان الجلاء على سبيل المثال – قد نعتقدُ أن الرمادي المتوسط مزيج من الأسود على الأبيض بنسب متفاوتة، وهذا صحيح فيما يخص الأصباغ، ولكن ليس بالنسبة لشريط الجلاء أو المقدار النسبي لإشراق الألوان. الرمادي الأوسط الظاهر ذو إحساس فرديّ باللون وهو الذي يمكن تحديد رقعته وسط سلسلة متصلة من الأبيض والأسود، وبالنسبة لحاسة الرؤية لا يكون الرمادي خليطًا بين الأبيض والأسود إلا اذا كان الجنوب الشرقي خليطًا من الجنوب والشرق بالنسبة للاتجاهات. وحين أن نحرص على الإحساس نختار بين ما تنتجه المعالجات التقنية مثل خلط الأصباغ بالطريقة التي نميز بها بين الجلاء والأبعاد الأخرى للون.

والأصباغ التي تُستخدم في التصوير الزيتي لتغطية الكانفاس أو أي سطح آخر ملون تنتج الإحساس بنوعٍ خاصٍ من التدرُّج اللوني الخاص في العين التي تمتص بعضًا من أطوال الموجات التي يتكون منها الضوء الساقط عليها، بينما تعكس الأطوال الأخرى، والبقعة المُكوَّنة من لونٍ أحمرٍ تمتصُّ معظم الموجات كلها تعكس تلك التي تؤثر في العين وتظهر الإحساس بما نسميه الحُمرة. المواد الشفافة مثل الزجاج تمثل مقاومة خاصية جدًّا للضوء ولكن المواد الملونة داخل الزجاج تمنع بعض أطوال الموجات وتسمح للبعض الآخر بالمرور من خلالها. فزجاجة المصباح الحمراء (اللمبة) هي واحدة من ذلك النوع الذي يمنع معظم الموجات باستثناء الحمراء منها.

واللون الأسود هو تدرج لوني لسطحٍ يعكس القليل فقط من الموجات داخل العين ولا يحدث أي إثارة للشبكية أو إثارة قليلة جدًا، والأبيض هو التدرُّج اللوني الناجم عن انعكاس كل الموجات وبنسب تكاد تعادل ضوء الشمس، وتوجد صعوبةٌ حقيقيةٌ؛ لأننا نعرف الأسود من حيث التدرُّج اللوني للسطح والذي لا يعكس ضوءًا كافيًا لإنارة الشبكية، وكذلك التدرُّج اللوني الذي نراه عندما لا يكون هناك ضوء لإضاءة شيء ملموس.

والأسود درجةٌ لونيةٌ وليس مجرد صفر أو غياب تدرج لوني لأنه تمت إعاقته بشكلٍ موجبٍ كإحساس بصري ويختلف عن أي تدرج لوني أخر في حالة السطح الذي يعرف بأنه أسود يجد أن الموجات لا تصل إلى العين، فينتج ذلك الشعور باللون الأسود، وسواءٌ أكان

ذلك بسبب كون كل الموجات قد تم امتصاصها من جانب السطح أو لعدم وجود ضوء حتى يمكن انعكاس هذا الضوء.

والأبيض غير موجودٍ في حزمة الطيف؛ لأن الطيف يشتت الضوء الذي بدأ كأبيض.

والأسود غير موجود أيضًا في حزمة ألوان الطيف لأن المنشور يعكس الضوء، وأن الأسود يحدث بسبب غياب أو فقدان الضوء أساسًا.

في هذه النقطة علينا الرجوع إلى لوحة الألون الموجودة في أول الكتاب. وهي مثال على الطباعة بأحبار ذات درجاتٍ لونيةٍ مختلفة وتحتاج إلى قليل من درجات اللون فقط وتستخدم ألواحًا منفصلة لكل واحدةٍ منها، وكل أنواع الخلط والمزج التي تنتج بوضع درجةٍ لونيةٍ مع أخرى بتركيب واحدةٍ فوق الأخرى، وهذه الألواح صُنعت بتصوير اللوحة الأصلية الملونة بإدخالها على شاشات يتم إدخالها في الكاميرا ثم تغطي الألوان كافة ما عدا الدرجة المطلوب تصويرها، وبالطباعة من هذه الألواح القليلة وإمرار الصفحة عبر الضاغط لمرةٍ واحدةٍ لكل لوح، ويمكن إنتاج هذه الألواح بدون إيجاد لوح فردي لكل واحدٍ من هذه الدرجات اللونية التي نراها هنا.

ثم لنَعُدْ إلى بعض صور الأعمال الفنية من فن التصوير بالزيت على الصفحات من **2** حتى **35**.

انظر إلى إحدى الصور مما تعرفها بالفعل من خلال رؤية العمل الأصلي أو صورة للعمل مماثلة للعمل الأصلي بالألوان، والصور الموجودة في هذا الكتاب مأخوذةٌ بالتصوير الفوتوغرافي الضوئي، وهي تسجل جلاء الألوان **Values** في العمل الأصلي وتعطي نوعًا من الإحساس باللون المحسوس من أبعاد الجلاء مع إلغاء التدرُّج اللوني للطيف.

***

11- الضوء والأصباغ:

يكون شعاع الضوء أحمر لأن الموجات الحمراء فقط هي التي ظلت باقية لدى وصولها للعين. وهذا الأمر حقيقي سواءٌ كان الضوء الأحمر مصدره مصباح كهربائي أحمر أو انعكاسًا للضوء على بقعة ألوان حمراء، ولكن النتيجة بالنظر إلى اللون عادةً ما تكون نتيجةً مختلفة عندما تخلط أضواءٌ ملونةٌ عن تلك التي تأخذها عنه خلط أصباغٍ ملونةٍ.

إذا ما خلطنا الأصباغ البنفسجية والصفراء معًا على سبيل المثال فإننا نضمن تدرجًا لونيًا طبيعيًا لنوعٍ من أنواع الرمادي، ولكن إذا خلطنا معًا وبنسب معينة زوجًا من الأضواء تكون النتيجة ضوءًا أبيض وهذه الثنائيات الأصفر والبنفسجي، البرتقالي والأزرق البنفسجي الأحمر والأصفر ذو الاخضرار وهي تدرج لوني يوجد في طرفين متعارضين لخط يجري عبر المركز في دائرة اللون التي تظهر في أول الكتاب.

إذا ما خلطنا أضواءً ملونةً بالإضافة نحصل على نتيجة واحدة ولكن إذا ما مزجناها بالطرح فإننا نحصل على نتيجة مختلفةً تمامًا، فعلى سبيل المثال إذا كان لدينا الأبيض، وبتسليط الضوء الأبيض يمكننا أن ندخل شرائح من الزجاج الملون في كل منهما إذا ما وضعنا شريحة زرقاء في إحداهما وأصفر برتقاليًا في الثاني، فإن الصورة التي على الشاشة تكون بيضاء.

إذا ما سلّطنا المصباحين بشكلٍ منفصلٍ على بقعتين متميزتين أحدهما سيكون أزرق والآخر سيكون أصفر، لكننا إذا ما أغلقنا أحد المصباحين ووضعنا كلتا الشريحتين في الأخرى، فإن الضوء يمر خلالهما قبل أن يصل إلى الشاشة تتكون لدينا صورة صفراء.

وعندما نسلط المصباحين بشكل منفصل فإن اللونين اللذين في الضوء يختلفان معًا على الشاشة بالإضافة، ولكن عندما يكون المستخدم هو مصباحًا واحدًا فقط مع كلتا الشريحتين فإن الصورة التي على الشاشة تبرز ما ترك من ألوان بعد أن تبقى على درجات لونية من الشريحتين.

ويبدو واضحًا أن مزيج الأصباغ يحدث من طرح اللون من الضوء المنعكس على السطح المغطى بالألوان، فإذا كان هناك مصباحٌ واحدٌ داخله الشريحتان: الصفراء والزرقاء وتدخل شريحة حمراء أيضًا تكون نتيجة ذلك صورة سوداء.

ومزج الأصباغ الزرقاء والصفراء والحمراء بنسبٍ معينة يمكن أيضًا أن ينتج عتمةً لا لونية وفي كلتا الحالتين تحدث النتيجة التي رأيناها لأن درجات لونية معينة قد أخذت من الضوء.

ولكن لأننا نألف حقيقة أن الأصباغ الزرقاء والصفراء تكون لنا لونًا أخضر، مع أن هذا لا يعني أن درجات الأخضر خليط من المزج اللوني الأزرق والأصفر عند إضافة ضوء أزرق وضوء أصفر، أيٌّ منهما للآخر لا تكون النتيجة لونً أخضر.

والأخضر ذو إحساس متميزٍ بالأبعاد والتدرُّج في اللون، وموقعه في ألوان الطيف محدد بالتأكيد ويختلف عن كلٍّ من الأصفر والأزرق.

فصُناع الألوان والأصباغ والعاملون في المنسوجات والملابس أعطونا تشكيلةً متنوعةً من الأسماء المثيرة للألوان والسلع، وعادةً ما تستخدم بطاقات مختلفة لنفس الإحساس، ومثل هذه الأسماء ليس لها قيمةٌ علميةٌ وتحديدًا يجب أن يُشار إليها وتوضع في حزمٍ مستمرةٍ للاستجابة للأبعاد الثلاثة المنفصلة للون.

ولا توجد صبغةٌ نقيةٌ بالكامل من حيث اللون، والمدى المتاح للون الموجود في الأصباغ للفنان ولكنها جزءٌ من الكل، والمادة السوداء تفشل في امتصاص كل الضوء الذي يسقط عليها، وتعكس ما بين واحد من عشرة أو واحد من عشرين من كمية الضوء الذي يسقط عليها. عادةً ما تكون بالناحية الأخرى ورقة بيضاء وهي عادة ما تعكس نحو نصف الضوء.

ومرةً ثانيةً نقول إنه فيما عدا أو باستثناء بعض المعارض الحديثة يكون هناك القليل من الاهتمام للون الضوء الذي يسقط على الأعمال الفنية ومن الأمور المعروفة منذ العصر الروماني القديم أن الضوء الذي يأتي من الشمال أقل ملائمةً من الضوء الذي يأتي من أي اتجاهات أخرى وليكون ملونًا تلوينًا خفيفًا ببعض التدرُّج اللوني لألوان الطيف وعادة ما تواجه استوديوهات الفنانين الشمال لهذا السبب.

ولكن إذا كانت اللوحات مضاءة بإضاءة صفراء أو برتقالي كما يحدث بشكل متكرر فإن هذه الأعمال الفنية سوف تقدم نموذجًا حسيًّا يختلف عما رآه الفنان.

يستخدم مصطلح "اللون المحلي" للإشارة إلى لون السطح الذي لا يكون فيه اختلافات لونية. ومثل هذا السطح يجب أن يكون صغيرًا ومعرضًا لإضاءة مستوية ومنتشرة. وتحليل الأعمال الفنية بالرجوع إلى أبعاد اللون – تناولناها منذ بضعة صفحات تكون متصلة بالألوان الموضعية التي نتحدث عنها.

فعندما نشاهد عملًا فنيًّا أو أي شيءٍ مرئيٍ آخر نرى نموذجًا يتكون من اختلافات في الجلاء أو المقدار النسبي لإشراق اللون والتدرُّج اللوني والكثافة اللونية Value، Hue، Intensity بالإضافة إلى ذلك سنجد أن الأجزاء المختلفة تعكس الضوء الذي يمتزج بها بالإضافة قبل أن تصل إلى العين، وكلما زاد حجم سطح

اللوحة كانت الاختلافات المتنوعة أكبر، وكلما بعدنا في وقوفنا عن اللوحة في أثناء مشاهدتنا لها كنا أكثر عرضة للإحساس باللون الناتج عن إضافات الأضواء المنعكسة.

هناك تأثيران يطلق عليهما عادةً لفظة التباين وهما بعض التدرُّج اللوني للطيف – متصلان بهذا الموقف. أحدهما يُسمى التباين اللامع ويتأكد في جلاء اللون **Value** في المناطق المجاورة ومن ثم فإن الكنتور أو الحواف تكون متزايدةً مما يساهم في قبول الشكل والبنية وفهمهما حسيًا. عند وجود حقلين من الرمادي متجاورين يختلف كل منها عن الآخر من حيث الجلاء، ولا بد أن يحدث لهذة الحالة تأثيرات وهو أن المكان الذي يلتقي فيه كلاهما من حيث استرداد درجة الأدكن والخفيف فيُظهِر كلٌّ منهما الآخر بشكل كبير.

التباين الثاني هو المعروف بالتباين الفوري عندما يكون لدينا منطقتان متجاورتان يختلف كل منها من حيث التدرُّج اللوني، فنجد كل واحدة منهما تغير اتجاه الأخرى لتتمم كلٌّ منهما الأخرى، وعندما يكون هناك فارقٌ ملحوظٌ من حيث مساحة المناطق فإن التأثير سوف يكون مفهومًا في المناطق الأصغر وبهذه الطريقة فإن البقعة الصغيرة الرمادية المحاطة بالبرتقالي سوف تظهر بشكلٍ أو بآخر بلونٍ أزرق.

ويعتمد التباين الفوري على علاقة تتامِّ اللون الموجودة فيما بعد الصورة السلبية، وعندما نتأمل أو ننظر إلى دائرة حمراء مضاءة ثم ننتقل بالبصر للنظر إلى جدار أبيض اللون تظهر لنا دائرة خضراء

خفيفةً على الجدار للحظة، والصورة نفس الشكل ولكن اللون يكون متممًا للذي رأيناه أولًا، وتحدث تأثيرات معينة في اللون في الهواء الطلق مع ضوء الشمس القوي وهو الأمر الذي يحدث كاستجابة للتمييز بين اللون الدافئ واللون البارد، والتدرُّج اللوني بأنواعه Haue في الجانب الأصفر والأحمر لدائرة الألوان يعرف بالدافئ والتدرُّج اللوني بأنواعه على الجانب الأخضر والبنفسجي تسمى بالباردة، وهو ما يعرف بالألوان الدافئة والألوان الباردة.

والشيء الموجود في الهواء الطلق والمضاء بضوء الشمس المباشر يمكن أن نراه بسهولةٍ وهو يمثل نموذجًا من اللون يتحرك فيه اللون الموضعي باتجاه اللون الدافئ في حالات ارتفاع المقدار النسبي للجلاء Value أو الاحتواء وهو يتحول نحو اللون البارد في الظلام أو الظل، وقد استغل الرسامون التأثير بين الانطباعين هذه الحقيقة (انظر ص 25، ص 27) في ضمان تأثيرات ملموسة بينما اعتمدوا على التدرُّج اللوني لألوان الطيف Spectrum hues في الأصباغ التي استخدموها مع إقلال شأن أو عدم استخدام الأسود والرمادي.

والأمر الوثيق الصلة بهذا التأثير تقدم وتراجع اللون والتدرُّج اللوني للألوان الدافئة يبدو بشكلٍ عامٍ بارزًا عن غيره ليكون متقدمًا في تعاملهم الخارجي المنظور وعلى العكس من ذلك يكون التعامل مع التدرُّج اللوني للألوان الباردة.

***

12- الألوان الأساسية:

لكي نفهم ونتعامل مع الإحساس باللون ينصح بأن نتعرف على مجلة اللون أو دائرة اللون أو على رسوم توضيحية أخرى كما نراها في الصفحة الأولى. ونظرًا لأن هناك ثلاثة أبعاد في اللون فقد بنيت الأشكال المصممة ببراعةٍ وهي عادةً ما تكون بشكلٍ غير منتظمٍ.

واستخدام هذا الرسم التوضيحي والنماذج يساعدنا على فهم العلاقة بين الحقائق وبعضها البعض، ولكن الحقائق معقدةٌ جدًّا لتمثيلها بشكل فوري في أشكال مسطحةٍ بسيطةٍ أو في أشكال مصمتةٍ بسيطةٍ، وسلسلة التدرُّج اللوني لألوان الطيف جميعها في أقصى كثافةٍ، ولكن بينما يكون الأصفر في أعلى جلاءٍ ويكون البنفسجي أكثرها انخفاضًا، والفارق في الجلاء بين الأحمر والأخضر ليس كالنسبة التي بين الأصفر والبنفسجي لذلك يصعب على نموذجٍ واحدٍ عرض العلاقات كافة مرةً واحدةً.

وتعتمد عجلة الألوان والجداول الأخرى أو أي مؤشرات أخرى لعلاقات الألوان على الألوان الأساسية مثل الأصفر والأزرق والأحمر. ولكن لا توجد مجموعة مطلقة للألوان الأساسية لكل هدفٍ ولكل علاقةٍ.

وفي حالة ألوان الطيف فإننا نجد أن كل تدرجٍ لونيٍ هو في الأساس بسيطٌ وهو يسمى تركيز الموجات ذات الأطوال المتساوية في النقطة التي نرى فيها التدرُّج اللوني.

ولكن هناك أربع درجات لونية بارزة وكلما كانت الحزمة أو نطاق الموجات أقصر بالنسبة لتلك المنكسرة في المنشور زاد الاتساع في النسبة في المناطق التي يحتلها هؤلاء الأربع، وكلما ضاق الانتقال بينهم فيمكن أن نطلق على ألوان الأحمر والأخضر والأزرق والبنفسجي الموجودة في ألوان الطيف صفة الألوان الأساسية.

ومن ناحية علم النفس تتكون مجموعة الألوان الأساسية من واحدة لا يحتوي أي عضو آخر على آثارٍ ملحوظة لها ولكن سواء أكانت هذه الآثار يستطيع المشاهد أن يراها أم لا فهي مشروطةٌ بإتلافه مع النتيجة الخاصة بمزج الألوان والأضواء مع تحليل الطيف بعجلة الألوان أو هرم الألوان أو أي جدولٍ آخر.

ومن ناحية الفيزياء نجد أن مجموعة الأضواء الملونة واحدة من الدرجات اللونية التي يمكن خلطها بطريقةٍ تجعل بالإمكان خلق أو إنتاج الألوان الأخرى، أي ثلاث درجاتٍ لونية بعيدةٍ عن بعضها البعض بالقدر الكافي في ألوان الطيف يمكن توظيفها لكن يمكن ضمان التركيز الأعلى باستخدام أضواء هذه الدرجات اللونية الأحمر الذي تشوبه صفرة خفيفة والأخضر المشرب بالزرقة الخفيفة والأزرق البنفسجي.

والدرجات اللونية للأصفر والأزرق والأحمر عادةً ما يتم اختيارها في عجلة الألوان كألوان أساسيةٍ، وهي تلك الأصباغ التي تتراوح فيها الدرجات اللونية الأخرى عند مزجها وخلطها.

لكن هذه المجموعة لا تنطبق على أساسيات ألوان الطيف في الطبيعة أو أي مشاهدةٍ فرديةٍ.

***

13- تعهد ورعاية الاستمتاع باللون:

حتى نثبت تمييزنا للألوان فإن المعادلة الأساسية هي بكل تأكيد المقارنة، ولأننا عرضةً للاختلاف والجهل الحقيقي بمواقف نألفها ودائمًا ما نكون قادرين على ملاحظة هذا الموقف إذا ما حركناه. وبالإضافة إلى المقارنة فإن تبديل النموذج الذي لدينا ومقارنته قد يساعدنا.

واحتياجات الحياة العملية لاتخاذ موقف يجعلها حاجةً ملحةً وكقاعدة فإن الاختلافات في الجلاء يعادل الحقائق الحسية الملموسة يجب أن تكون ملحوظة عن قرب أكثر من الاختلافات في التدرُّج اللوني أو الكثافة، ومثل هذه النماذج البصرية المألوفة مثل الصور الضوئية (الفوتوغرافيا).

وقد شجعت الصور الملونة في المجلات والأفلام هذا التروع، ولكن من الواضح أننا مزودون بما يجعلنا قادرين على التعرف إلى التدرُّج اللوني والكثافة أيضًا ويجب ألَّا نفرح بالمدى نفسه من الخبرة البصرية التي لا تستطيع كثير من الكائنات الحية الأقل تعقيدًا على الوصول إليها لتقيدها بأجهزة الاستشعار لديها.

ولا يمكن تكريس بقية هذا الكتاب للتمارين التي نستطيع بها تقدير وفهم اللون لأن هناك ثلاث حواسٍ أخرى والموضوعات المهمة للتقنية والشكل لا تزال في حاجة لمناقشتها، ولكن التمارين التالية والتي تشمل المقارنة لا تزال مطلوبةً ويُنصح بها لا سيما أن بعضها قد يكون متاحًا وبسهولةٍ بالنسبة لك.

(1) حاول ضمان الحصول على كتابٍ في اللون من تلك الكتب التي يدرسها الفنانون، وأحضر مجموعةً من ألوان الماء أو ألوان الزيت مع الأدوات والمواد الأخرى اللازمة للرسم، وفي هذا الكتاب سوف تجد تمارين متنوعةً يمكنك أن تتبعها بشكلٍ يعود عليك بالنفع.

(2) حاول أن تجد فرصةً لمقارنة اللون المحلي للمناطق التي في صورةٍ ذات لونٍ محليٍ في منطقةٍ صغيرةٍ للنمـــاذج المستخـــدمة في أثنـــاء تصـــوير الصورة لاحظ الفروق!

(3) اختبر ثلاثة أشياء بسيطةٍ تختلف بشكلٍ واضحٍ في التدرُّج اللوني، ضع هذه الأشياء الثلاثة في مجموعةٍ، ثم اصنعْ صورةً

فوتوغرافيةً لهذه المجموعة من حيث الجلاء أو المقدار النسبي لجلاء اللون، صوِّر المجموعة نفس في لون كاملٍ، ثم قارن الصور الفوتوغرافية مع بعضها البعض.

(4) انظر إلى العمل الفني ككلٍ، ثم اعزل مناطق من اللون المحلي بهذه اللوحات من خلال وسيلة يمكن أن تصنعها بنفسك لتمثل معاينةً. وهذه المعاينة يمكن عملها بسهولة بقطع مربعٍ صغيرٍ أو دائرةً صغيرة في قطعةٍ من مادة سوداء أو رمادية مثل الورق المقوى أو المخملً، قارن بين الجلاء والتدرُّج اللوني والكثافة اللونية للبقعة التي تكشفها المعاينة مع نفس القطعة عند رؤيتها من بعد محاطةً بقيم جلاء وتدرج لوني وكثافة أخرى، والمقصود من هذا هو الألوان الدافئة في الضوء والألوان الباردة في الظل والتي يمكن ملاحظتها.

(5) خذ مادةً بيضاء ثم اصنعْ مربعات صغيرةً أو دائرةً من خمسة أجزاء إلى تسعة، ثم لون أحدها باللون الأبيض وأخرى باللون الأسود ثم، اخلط الرمادي مع الأبيض ومع الأسود مما يجعلها لونًا وسطًا بين الأبيض والأسود، لوِّن قطعةً من المواد التي معك بهذا الرمادي وضعها بين القطع البيضاء والسوداء، ثم اخلط رماديًّا آخر لإدخالها بين الرمادي الوسط والأبيض، استمر حتى تجد كل القطع ملونة ويصبح لديك سلسلةً متساويةً، ثم استخدم أداتك تلك لتساعدك على ملاحظة قيم الجلاء أوالمقدار النسبي لإشراق اللون الموجود في اللوحة أو أي عملٍ فني آخر.

(6) وبدلًا من أخذ قطعٍ منفصلة من المادة المستخدمة خذ شريطًا طويلًا ثم ابدأ بالأبيض لتنتهي بالأسود عند الطرف الآخر، ثم لوِّن بقية الشريط ومن ثم فسيكون هناك تدرج للتقدم من الأسود في أحد الأطراف نحو الأبيض في نهاية الطرف الآخر من الشريط، ثم علم الخطوط عند مسافاتٍ متساوية عبر الشريط بالقلم الرصاص، اكتب بالعدد أو بالحروف مناطق الانتقال، ثم انظر إذا ما كان الشريط أو القطع المنفصلة أكثر دقة في تحديد حقائق المقدار النسبي لإشراق اللون في نموذجٍ ملونٍ.

(7) أوجد رسمًا توضيحيًّا للطيف المصبوغ بالألوان لإظهار التدرُّج اللونيَ وتتابعاته، انسخ هذه الألوان بألوان الماء أو أي وسيط آخر. وقارن بين هذه المعالجة والتدرُّج اللوني الموجود في العمل الفني.

(8) اطلبْ من أحد مدرسي الفيزياء أن يريك ما يحدث لضوء الشمس من انكسار عند مروره في المنشور الزجاجي، انسخه قدر ما تستطيع، ثم قارن بين لوحتك والطيف كما هو موجودٌ أمامك، ثم لاحظ الفروق والاختلافات، قارن بين اللوحة المطبوعة وطيف الضوء الواقعي واللوحة التي وضعتها أنت بنفسك.

(9) اصنعْ سلسلةً من اللوحاتِ بدرجاتٍ متميزةٍ كثيرةٍ لكثافة اللون إن أمكن وكل واحدةٍ من مربعات التدرُّج اللونيَ الموجود خارج دائرة اللون في الصفحة الأولى، ثم اجعلهم كسلسلةٍ من القطع

المنفصلة أولًا ثم كشرائط مستمرةٍ والخطوات أو الإجراءات التالية تساعدنا على التصرف على حقائق اللون من خلال بعثرة وإفساد النظام المألوف.

(10) انظر إلى نموذج الألوان أولًا ثم أنظر إليه بعد ذلك من خلال قطعة زجاج تقلل الحجم أو معينة الكاميرا التي تري فيها ما تشتمل عليه الصورة، أو الطرف الكبير من نظارة الأوبرا أو النظارة المعظمة، ثم لاحظ التشابهات والاختلافات.

(11) غير وضع عينيك من الحالة العادية وأنت تشاهد شيئًا طبيعيًّا أو عند مشاهدة عمل فنيٍ، انحنِ برأسك فوق الشيء الطبيعي حتى تكون على خطٍّ عموديٍ بدلًا من الخط الأفقي مع الشيء الذي تشاهده، ثم استلقِ على ظهرك وانظر نحو الشيء ورأسك موجهةٌ نحوه، لاحظ الفروق بين الألوان في حال رؤيتها الآن وفي حال رؤيتها بالوضع الطبيعي العادي.

(12) انظر إلى شيءٍ طبيعيٍ أو عملٍ فنيٍّ وهو منعكسٌ على مرآةٍ دكناء اللون أو على السطح المصقول لمادةٍ دكناء، لاحظ ما الألوان التي ستظل كما هي؟ وما الألوان التي ستتغير؟ وما التغير الذي حدث؟

(13) استخدم لوحةً من الزجاج المكسور وانظر إلى شيءٍ من خلالها لترى أي حقائق الألوان سوف تستمر وأيها تتبدل.

(14) خذ بعض الصور الرخيصة للأعمال الفنية مثل تلك التي تنشرها مطبعة الجامعة (هناك وليس هنا) من ذات نصف الدرجة اللونية وتلك المطبوعة بحبرٍ مختلفٍ، وباستخدام قلم رصاص أو ألوان شمع غيِّر المقدار النسبي لإشراق الألوان لمناطق معينة، لاحظ أوجه التشابه أوجه الاختلاف.

(15) استخدم صورة عمل فني (تصوير) في ألوانه كاملةً ثم غير مناطق معينة من حيث التدرُّج اللوني، ومرةً ثانيةً استبدل الكثافة مع الاحتفاظ بنفس التدرُّج اللوني.

هذا التمرين والتمرين رقم 14 أمكن القيام بهما دون إتلاف صورةٍ للوحةٍ أو لعملٍ فنيٍّ وذلك بتتبع المنطقة التي سيتم تغييرها على ورقة ثم قطِّع الورق ووضع قطعة الورق التي باللون المختلف فوق الجزء المراد اختباره من الصورة

لاحظ في كل حالةٍ الاختلاف أو التشابه!

وما الاختلافات في العمل ككل من جراء التغيير الذي قمت به؟

ويمكن اقتراح تمارين كثيرةٍ أخرى ولكن إذا كان بعض هذه التمارين التي أشرنا اليها للتو قد نُفذت بالفعل فإنك سوف تزيد بشكلٍ كبيرٍ من فهم وتقدير اللون.

***

14- حاسة اللمس:

حاسة الإبصار هي الحاسة التي نتعامل معها جميعًا بشكلٍ متكررٍ نظرًا لمداها البعيد كنموذجٍ للإحساس، ولكن حاسة اللمس هي الحاسة التي نثق بها أكثر من غيرها رغم أنها أقل امتدادا وأقل رقةً، وعادةً ما نقصد باللمس ما نشير اليه بمصطلح الضغط فأنت عندما تلمس شيئًا تضغط عليه لتعرف كُنهه، وهي حاسةٌ تأتي من مقاومة المواد الصلبة الأخرى لحركة أجسامنا أو بمقاومة أجسامنا لحركة الأشياء الصلبة الأخرى.

والعضو المستخدم لهذه الحاسة هو الجلد، ويتم الإحساس أو يحدث الشعور بحاسة اللمس عندما يتحرك أو يتزحزح سطح أجسامنا الناعم والمرن، وتُثار بشكل غير متساوٍ الأعصابُ ذات النهايات أو الأطراف عبر الجلد، وهي موجودةٌ أيضًا في العضلات والأوتار والمفاصل.

ويحتوي الجلد على أعصابٍ أخرى وهي تلك التي تعمل عندما تدرك وجود حرارةٍ أو برودةٍ أو ألمٍ، ونهايات الأعصاب لها أشكال مميزةٌ، ومن بين الأعصاب الأساسية والمنتشرة والموزعة على أنحاء الجسم أعصاب الإحساس بالألم، وهي تعطي إشارات للخطر حتى يتعامل معه الجسم، ولكن بالمقارنة مع أعصاب اللمس والتفرقة عن الإحساس بالألم فهي خشنة وتحدث في مناسباتٍ واضحةٍ. حاسة

اللمس أرق بكثير من حاسة الألم ومن المهم أن تعرف أن الإحساس بالألم نوعٌ من الإدراك الإيجابي المزوَّد بنوعٍ خاصٍ من الجهاز العصبي، ولا يوجد جهاز متخصص لإدراك المتعة لأنها نوعية موجودة في وظيفة أي إحساس، وللتعويض عن خشونتها فإن الإحساس بالألم لديه من القوة ما يثير الانتباه بشكل أعظم من حاسة الإبصار.

وحاسة اللمس أو الضغط لها عدة سمات لا تملكها الحواس الأخرى، وهي شمولية وتبادلية النشاط، والضغط أو حاسة اللمس شاملة لأن كل جزءٍ من سطح الجسم يعتبر عضوًا في هذه الحاسة، ونحن نرى بعيوننا فقط، وهذا معناه أن المعلومات أو الحقائق وبيانات الإبصار موجودة في منطقة محدودة أمام العين في لحظةٍ واحدة، وحاسة التذوق أكثر محدوديةٍ وتقيد، وحاسة الشم والسمع ممتدة المدى، ولكن بياناتها تكون غامضة بالنسبة لموضع المثير بالنسبة للجسم، وحاسة اللمس أو الضغط بالإشارة لوضعٍ مثيرٍ بشكلٍ خاصٍ لأن الاتصال يحدث على سطح الجسم ذاته كما أنها نشيطة بغض النظر عن الاتجاه الذي يتجه إليه الجسم، فالأيدي التي تتحرك بسهولة وهي أكثر بالنسبة للضغط أكثر من مناطق الجسم الأخرى، وهي الوسيلة الأساسية التي تضمن حقائق اللمس.

وهذه الحاسة فريدةٌ أيضًا في نشاطها التبادلي، وعلى سبيل المثال يمكننا أن نلمس أو نقرض يدًا بأخرى، وفي هذه الحالات لدينا إدراكٌ عدوانيٌ وسلبيٌّ بالضغط، لكننا لا نستطيع أن نرى أعيننا أو نسمع

أنفسنا آذاننا، والاشتمال والنشاط المتبادل هو ما نعتمد عليه والثقة بما نمارس عليه حاسة اللمس.

والجسم بأكمله معروفٌ لنا من خلال اللمس، وهذا النموذج المستمر من الإحساس والذي نعرفه بأنه الجسم وهو صورةٌ واقعيةٌ ومستمرةٌ لبيانات اللمس وحقائقه، ولما كان كل جزء من الجسم على اتصال متتابعٍ لأجزائه الأخرى مع بعضها البعض كاللسان وباطن الفم وأصابع اليد ذاتها، فعلى سبيل المثال نجد أن النشاط التبادلي يمتزج مع الأجزاء الداخلية مما يجعلنا نميل إلى الإشارة للموقف بشكلٍ غير مؤكدٍ ومشكوكٍ فيه.

الصراعات بين بيانات الحواس المختلفة عادةً ما تحل باستخدام لغة اللمس، وإن عصًا في كوب ماءٍ مملوءةً حتى نصفها تبدو للناظر كما لو أنها منثنية عند نقطة التقائها بسطح الماء، ولكن عندما نلمسها نكتشف أنها مستقيمة. وعندما يكون هناك رجلان طول كلٍّ منهما ست أقدامٍ فإننا من مسافة 5 ياردة سوف تبدو كما لو كانت المسافة بيننا وبينهم ياردة أو ياردتين فقط، وعندما نقول –كما نفعل دائما– أن هذه العصا مستقيمة في الحقيقة أو أن الرجلين طولهما ست أقدام فإننا نفعل ذلك بناءً على حاسة اللمس.

وبالمقارنة مع شمولية وتبادلية النشاط الذي لدى حاسة الضغط (اللمس) هناك بعض المظاهر التي تقلل من قيمتها أمام حاسة الإبصار.

فالمدى الذي لحاسة اللمس مقيدٌ نظرًا لأن الشيء الذي نلمسه يجب أن يكون في اتصال مباشرٍ مع سطح الجسم وأقصى مداه محددٌ بقدرة الذراعين على الوصول على مدى امتداد الذراعين.

وفي الوقت نفسه فإن قدرة حاسة اللمس على التمييز بين بياناتها أقل بكثيرٍ من امتدادها وقد ذكرنا أن البصر أكثر رقةً من اللمس.

***

15- هل حاسة اللمس أساسية:

إن ثقتنا بحاسة اللمس يبررها شموليتها ونشاطها التبادلي لأهميتها لصالح الجسم الذي يكون جلده العضو الرئيسي، وأحيانًا ما يكون هناك اعتقاد أن كل الحواس تنوعيةً من اللمس حسب الاتصال بالكتل والاستبدال بأن الرؤية هي الاعتقاد واللمس هو الحقيقة، حتى الأحياء الأولية تستجيب للتغيرات الكيميائية والكهربية في البيئة، وحواس الأبصار والتذوق والشم أمثلةٌ للتفاعل الكيميائي وهي نشاط لجزيئات متناهية الدقة لا يمكن رؤيتها أو لمسها ولا يمكن بشكلٍ خاصٍّ أن يطلق عليها حالات من الإحساس أو الضغط.

وعلى أي الأحوال فإن اهتمامنا على مستوى الفن يكون بالوظائف الحالية للحواس المتعددة وليس في أعضائها الافتراضية أو في تشابهها الذي قد يكون في منطقةٍ لا نستطيع الوصول إليها

وإدراكها بالإحساس المباشر، وفي الوقت نفسه من الأشياء المثيرة للاهتمام ملاحظة أن التقدم في الحضارة والثقافة كان ملازمًا في امتداد قوي الإبصار وتحسينها أكثر مما حدث بالنسبة لحاسة اللمس، وأن التلسكوب والميكروسكوب والمنظار الطيفي والتصوير الضوئي والرسوم المتحركة (السينما) والتلفزيون جميعها وسائل تزيد من قدرتنا على الرؤية والفهم، ويمكن للإدارات العلمية أن تسجل الاختلافات الكمية في اللغة البصرية كما أن مدى حاسة السمع قد زاد هو أيضًا باختراع التليفون والفونوجراف والراديو وغيرها من الأدوات، ولكن حاسة اللمس والاستجابة لها لا تزال كما هي.

***

16- أبعاد اللمس:

الإشارة إلى أبعاد اللمس مع تتبعها واحدة بعد الأخرى في عمل قاسٍ يضمن حقائق اللمس في ظل هذه الحالات ندرب أعضاء اللمس ونجرب حقائق الاستجابة لما لمسناه.

أولى هذه الأبعاد وهي تتضح عندما يجد الجسم شيئًا آخر يضغط عليه، ولكن هذا البعد يحدث أيضًا عندما ندرب أيدينا على اكتساب خبرة اللمس، وهي المظهر الأساسي والأول في مثل هذه الحالات.

وهذا هو بعد الكتلة والذي يُسمى أيضًا الحجم وتُستخدم في الإنجليزية ثلاث كلمات هي mass، bulk، volume وهو يعرف بالوزن والمقاومة لحركاتنا، وعندما تكون الأيدي في حالة اتصال مع

كتلةٍ وتستريح أصابع عديدة على شيءٍ، وتكون كل الحقائق والمعلومات متشابهةً أو عندما تحرك الأصابع وتكون كل الحقائق التي حصلنا عليها متشابهةً، فإننا نعرف البعد الثاني بعد المنطقة والسطح والاستواء، ولكن ليست كل المناطق مستمرةً بدون انقطع، عندما تنكسر منطقة ما في الشيء الذي نلمسه حيث تنقطع وتتصل بمنطقة أخرى نجد البعد الثالث لحاسة اللمس وهو الحافة.

ومصطلحات مثل الكتلة والمنطقة والمساحة والحافة تكون أكثر فاعلية عند استخدامها في فهم الفن أكثر من تلك المستخدمة من جانب الهندسة.

وهذا العلم يبدأ بالنقط التي لها مواضع وليس امتدادا، ومن ثم فإنها لا يمكن لمسها، الفكرة التالية التي تم تطويرها هي الخط وهو مسار النقطة وله امتداد في اتجاه واحدٍ، ومرة ثانيةً فإن هذا الشيء غير ملموسٍ، والمساحة هي مسار الخط والمصمتات تولد من الخطوط أو مسارات الخطوط

ولكننا إذا ما وظّفنا أفكار الهندسة محاولين فهم عملٍ فنيٍّ من أعمال النحت فسوف نجد أنه من الصعب فهم الشئ أو العمل الفني بهذه الطريقة، وعندما نحلل تمثال هيرميس للمثال براكستيليس (انظر صـــ 57) من خلال المصطلحات واللغة الهندسية علينا أن نستخدم فكرتين لا تمتان بصلةٍ إلى حاسة اللمس لأن النقط والخطوط غير ملموسةٍ.

وعلى العكس من ذلك عندما نتعامل مع الشئ أو العمل الفني بلغة الكتلة والمساحة والحافة فإننا نستخدم مفاهيم لا تعطي اهتمامًا لأي شيء أو أي اعتبارات بالإحساس، وبالأخص اعتبارات اللمس في حد ذاته، وبذلك يمكننا النظر إلى الشيء كنموذجٍ حسيٍّ ملموسٍ، وعلى أي حال فإن الهدف من العلم الاستدلالي الذي يحتاج إلى مبادئ خاصة بالعلاقات الداخلية التي يمكن أن نستنتج منها نتائج صارمةً وثابتةً وهو يختلف تمامًا عن الطريقة التي ستساعدنا على فهم الشيء بلغة حاسة اللمس.

إن تنفيذ العمل الفني يحتاج إلى التدريب على حاسة اللمس كمنتجٍ عن تقنيةٍ ما، ورغم أن روعة التمثال أو العمل الفني قد تأتي من النموذج البصري فإن الرسام أو المصمم أو صانع الكليشيهات أو المصور أو النحات أو المعماري جميعهم يحتاج إلى عمل نتائج تأتي من خلال التدريب العملي لحاسة اللمس، فأعمال النحات والمعماري وبعضًا من فناني القطع الفنية الصغيرة أو الفنون التطبيقية يقدمون لنا حقائق وبياناتٍ مباشرةٍ لعملية اللمس وبينما يقدم الآخرون نماذج وسيطةً من نفس النوع.

المواد التي يشتغل بها أي فنانٍ تقتضي منه استخدام حاسة اللمس بها كتلةً ومساحةً وحافةً، ولكن هذه الأبعاد ليس لها تأثيرٌ فوريٌّ كبيرٌ على نتائج التقنيات كافة، فالحفر الغائر أو النقش الغائر (انظر صـ7 و71) يطور المساحة والحافة بينما يتجاهل الكتلة، والتصوير يتجاهل

كتلة المواد المستخدمة، بينما يستغل المساحة والحافة فقط وفي الأعمال المطبوعة مثل تلك التي في الكتاب يصعب بالتأكيد تقديم أعمال النحت والعمارة كنماذج مباشرة للّمس، لأن الصور أشياء للرؤية بشكلٍ أساسي، ولكن عندما تمسك بيدك كتابًا أو مجلةً لتقرأها فإنك تختبر مقاومتها أو كتلتها ويمكنك أن تمرر أصابعك عبر الصفحة وتتحسس مساحتها وعندما تقلب الصفحة فإنك تلمس الحافة، ومن ثم فإن حاسة اللمس تكون نشطةً حتى وأنت تقرأ وتنظر، فعند النظر إلى صور أعمال النحت والعمارة حاول أن تتعرف إليها كنماذج ملموسةً لأنها كذلك بالفعل، وحتى تفهم أعمال العمارة والنحت والسيراميك تخيل أنه بإمكانك أن تقترب منها بالقدر الكافي الذي يجعلك تلمسها وتتفهم أبعادها اللمسية المحسوسة بيديك.

إن الرجال الذين صنعوا هذه الأعمال الفنية أنتجوا نماذج ملموسةً، انظر إلى صور النحت المصري القديم (انظر صـ **52**، **53**) وسوف تجد أن أبعاد الكتلة قد تم تطويرها بالتأكيد، وليس هناك أي مجهود مبذول لتقلل من التعرف على الوزن والاستمرارية أو البقاء في هذه الأشياء، فالمساحات والحواف قليلة نسبيًّا وبسيطة، وبعد ذلك تحول إلى صور النحت اليوناني في العصور القديمة صـ **54** رغم أن أبعاد الكتلة تم استغلالها هنا إلى أقصى درجة ممكنة وبشكلٍ أكبر بكثيرٍ عن النحت الإغريقي في عصورٍ تالية (انظر صـ **55**، **57**) وهي مُستغلةٌ بدرجةٍ أقل حتى في العصور الإغريقية القديمة أكثر من النحت المصري، ونجد الموقف نفس عند مقارنتنا العمارة

المصرية المبكرة صـ **73** مع المباني الإغريقية والرومانية (صـ **74**، **75**) كما نجد أيضًا أن بعد الكتلة واضح في العمارة القوطية (صـ **8**، **81**) وهي ظاهرة في الصندوق المصور أمامنا صـ **92** أكثر من كأس روسبيمليوس صـ **92** أيضًا.

المساحة أيضًا بُعدٌ مهمٌّ في كثيرٍ من الأعمال الفنية في أعمال النحت الإغريقية القديمة والمصرية (صـ **52**، **54**) نجد المساحات ناعمةً وقليلةً نسبيًّا وهي محددةٌ أكثر، وفي أعمال النحت الإغريقية المتأخرة (انظر صـ **56**، **57**) نجد المساحات أصغر ومتكررة أكثر بينما ترى في عمل ديزيدرو داستياجنون (انظر صـ **71**) المساحات والحواف تسود على بُعد الكتلة، وعندما نقارن بين واجهة قصر المشتى والتابوت المسيحي المبكر (انظر صـ **59**) مع النقش المأخوذ من البارثينون (انظر صـ **55**) فسوف نلاحظ في كلا العملين الأولين أن أبعاد الكتلة والمساحة قد أُهملا لحساب الحافة.

والمبنيان الموجودان في فلورنسا (صـ **82**) نموذجان حسيان ملموسان يؤكدان الكتلة كما سنلاحظ عند مقارنتها مع مبنًى متأخرٍ في روما (صـ **85**) عند مقارنة الطائرات الأولى وقطارات السكة الحديد الحديثة (زمن كتابة الكتب) انظر صـ **98** يفضل أن تطور بعد المساحة أكثر من بُعد الحافة.

الحافة هي البُعد الذي نشعر بالقلق منه عند انكسار سطح ما ثم وصله بمساحةٍ أخرى البعد الذي يكون تعادله وتوازنه في حقائق

الرؤيا وهو مستمرٌ حتى أننا نوجه اهتمامنا إليه في أي نموذجٍ حسيٍ ملموسٍ، في حالة النحت القديم (انظر صــ 52، 54) نجد الحافات قليلة نسبيًا وبسيطةً وهي مستمرةٌ ومنظمةٌ في العلاقات الواضحة لأنها تكاد تشبه الأشكال الهندسية.

وفي النحت الإغريقي المتأخر نجد المسألة مختلفةً (انظر صــ 56، 57) فهذا البُعد هو الذي قد صنع أساس التباين المؤثر بين عمل دوناتيلو وفيركوشيو (صــ 64، 67)، عند مقارنة قصر روتشيلي مع مبنى الــ R C A (صــ 82، 85) نلاحظ اختلافات مثيرةً في طريقة انكسار المساحات الضخمة والمسطحة وفي صــ 94 ترى كيف أن الرسم الذي يشكل نموذجًا بصريًا من الخطوط يخدم فنيًا التصميم المستخدم به ليكون نموذجًا محسوسًا وملموسًا مع التأكيد على الحافة وكيف أنتج بهذا الشكل.

أي شيء من أعمال النحت أو العمارة مع أنواعٍ معينة من الفنون الصغرى (الفنون التطبيقية) يمكن تحليله كنموذجٍ من الكتلة والمساحة والحافة، ولكن كل واحد من هذه الفنون ليس بالضرورة يتعامل أو يطور هذه الأبعاد بنفس الطريقة، وبين عوامل الكتلة والمساحة والحافة هناك اختلافات أيضًا تميز مراحل منفصلة في تطور الفنان نفسه، والأساليب التاريخية تختلف أيضًا في هذه المظاهر (انظر صــ 76، 8، 71) مثل هذه الأعمال الفنية تحتاج للتحليل لاكتشاف حقائق اللمس المستخدمة وبأي طريقة تعامل معها هؤلاء الذين قاموا بتنفيذها من حيث لغة الإحساس باللمس.

وكما في حالة الإبصار فإنك سوف تكسب تقديرًا أكبر وفهمًا أوسع إذا ما زدت في حدة تجربتك الحسية بالسؤال عن أي عمل من أعمال النحت أو العمارة الأسئلة التالية:

- ما الاختلافات في الكتلة المقدمة في هذا الشيء؟

- ما الاختلافات في المساحة؟ ما اختلافات الحافة؟

عندما تتعرَّف العمل الفني بهذا الشكل حاول أن تكتشف ذلك في غيره مع المقارنة.

***

17- متعة اللمس ورعايته:

من المحتمل أن زيادة نجاحنا في تطوير حاسة الإبصار في حضارتنا المعاصرة قد جعلنا أقل تفرقة في التدريب على حاسة اللمس، المتوحشون غير الذين لم ينالوا قسطًا من الحضارة وقبائل الصيادين الرُّحَّل وسكان المجتمعات الاستيطانية كان لديهم عُذرهم في الاهتمام بحقائق حاسة اللمس نظرًا لاستمرار تعاملهم مع الأسلحة والأدوات التي صنعوها بأنفسهم، وحقيقة أن الأدوات التي استخدموها مرارًا وتكرارًا كانت أيديهم.

وحتى اليوم عند تدريب من يعانون الصمم يمكن مساعدتهم على التغلب على عيوب أجهزتهم ويجب أن تكون حاسة الإبصار لديهم متطورةً بشكلٍ عالٍ في قراءة الشفاه والإيماءات والإشارات،

والعمليات فعليهم أن يضخموا قوتهم للتمييز بين بيانات اللمس وبيانات السمع ليكونوا أكبر بكثير من المبصرين من البشر.

ورغم أن القدرة على التمييز بين البيانات المختلفة باللمس مساويةً لتلك التي تحققت للكفيف لا تحتاج إلى اكتسابها لتستمتع بحقائق اللمس في الفن وهي تستدعي بذل جهدٍ واعٍ للتغلب على حالة اللامبالاة المعتادة للاختلافات الشديدة في حقائق اللمس، ومعرفة مثل هذه الحقائق غير ضرورية لتقدير الفن، لأن الأعمال الفنية عادةً ما يتم مناقشتها على أنها حقائق بصرية وليست شيئًا آخر.

ولكن الأعمال الفنية تعرض نماذج لبياناتٍ حسيةٍ أكثر من البيانات البصرية، ويجب أن نعرف هذه المظاهر الواقعية في الأشياء أيضًا.

ففي التدريبات التالية عليك أن تتفحص العمل الفني وأنت مغمض العينين؛ وذلك لتركيز الاهتمام على البيانات وحقائق حاسة اللمس التي تمثلها، وعليك في كل مثل من هذه الأمثلة أن تفكر أولًا في الكتلة ثم المساحة وأخيرًا في الحافة، وبينما تفكر في الكتلة عليك أن تسأل نفسك: ما الاختلافات الموجودة بالنظر إلى الكتلة الموجودة هنا؟

وعندما تفكر في المساحة عليك أن تسأل نفسك: ما اختلافات المساحة الحادثة في هذا الشيء؟

وعندما تفكر في الحافة عليك أن تستفسر: ما الاختلافات الموجودة بالنظر إلى الحافة التي اكتشفتها في هذا الشيء؟ احتفظ بعينيك مغلقتين وتحسس بيديك فوق هذا الشيء حتى تستطيع أن تجيب عن هذه الأسئلة قدر المستطاع وفقًا للغة حاسة اللمس، ونظرًا للافتقار النسبي إلى الخبرة في هذا المجال أو هذه الأمور فإن التدريب السابق أساسي أكثر من تلك المقترحة بالنسبة لحاسة الإبصار، ولكن إذا تم إجراء بعضها بحرصٍ فإنك سوف تكتسب معرفةً مفيدةً تساعدك على الاطلاع على حقائق الإحساس.

(1) أحضر مجموعةً من الأشكال الهندسية الصغيرة الصلبة مثل تلك المستخدمة في المدارس الابتدائية ويمكنك أن تشتريها من المكتبات – أهم هذه الأشياء المكعب والكرة شكل هرمي ومخروط وأسطوانة، ثم تعرَّف كل واحدة منها حسب الكتلة والمساحة والحافة، ثم قارن كلًّا منها بالأخرى وفقًا لهذه المصطلحات.

(2) بعد أن تتفحص هذه الأشياء ارتدِ قفازًا وكرر التمرين الموجود بالفقرة السابقة، لاحظ الفرق في إدراكك لهذا الشيء، ومن خلال ملاحظاتك للشيء بينما تكون يداك مغطاتين بالقفازات فإنك سوف تفسد نظام النموذج كما لو كنت تراه في مرآةٍ مظلمةٍ أو وسط أرضٍ معشبةٍ.

(3) خذ طرف كتاب أو مثقالًا للورق كعملٍ نحتيّ صغيرٍ رغم أنها قد تكون نسخة مطابقة ومنتجة بكميات كبيرة من خلال عمليةٍ آلية،

ثم اسأل نفسك الأسئلة التي ناقشناها في التو – تفحصها بيدٍ عارية وبيدٍ داخل القفاز.

(4) تفحص عدة قطع من نقود معدنية مختلفة والتي تشكل كنقش منخفض الارتفاع جزءًا من الفنون الصغرى، كيف يمكنك أن تحدد الاختلافات في الأبعاد الثلاثة لحاسة اللمس؟

(5) قارن بين عدة أوراق بنكنوت ذات أبعادٍ مختلفةٍ مع العملة المعدنية التي تختلف أيضًا في القيمة، ما أوجه التشابه؟ وما أوجه الاختلاف؟

(6) تفحص بعض الأشياء التي تم تحليلها بالطرق التي ذكرناها سابقًا ولكن ليس بأطراف الأصابع وراحة اليد، بل بظهر أصابعك، لاحظ الفارق في حدة إدراكك وقدرتك التي يمكن أن تميز بها الاختلاف في أبعاد اللمس نفسها والحافة على سبيل المثال.

والفارق نفسه في القدرة على الإحساس بحاسة اللمس وكفاءتها في أجزاء الجسم المختلفة يمكن أن تصبح واضحةً ومادةً للملاحظة بشكل معين من جانب أعضاء تشبه الأصابع في تركيبها لكنها فقدت حدتها مع قلة الاستخدام، انظر من خلال الخبرة الفعلية كيف يمكنك تكرار التمييز الذي تعرفت إليه من خلال أصابعك العارية عند استخدامك أصابع قدميك بدلًا منها.

(7) أحضر بعض طين الصلصال الذي يستخدمه النحات أو بضعة أرطالٍ قليلةٍ من المكونات الصناعية المستخدمة في عمل النماذج، قم بتشكيل بضعة أشكال هندسيةٍ بسيطةٍ على نطاقٍ صغيرٍ اعتمادًا فقط على حاسة اللمس وذلك بالعمل بعينين مغمضتين.

(8) بعد ذلك خذ لوحًا واضغط لأسفل بشكل رأسي ولكن بضغط متعادل على هذه الأشياء دون أن تجعلها مسطحة على السطح الذي يدعمها، ثم تفحَّص هذه الأشياء.. مرةً ثانيةً، ما أوجه التشابه وأوجه الاختلاف في أبعاد اللمس المختلفة؟

وأخيرًا اضغط لأسفل لتصبح هذه الأشكال مسطحةً مثل الفطيرة، تفحصها مرةً ثانيةً، ما النقط التي تشابهت فيها هذه الأشكال الآن مع الأشكال السابقة من المادة نفسها؟ وما مظاهر الاختلاف؟

وهذا التدريب يوازي الفساد أو التدمير الذي يحدث للنموذج المقدم من خلال المادة الإنتاج عند اختلاف المقدار النسبي لجلاء اللون أو التدرُّج اللوني في مناطق معينةٍ.

(9) خذ عيناتٍ من مواد مختلفةٍ مثل الفراء والمخمل والحرير والصوف والكتان والزجاج والطوب والخشب.

لاحظ وبعناية ما يحدث من اختلاف عندما تمرر يديك على أسطح هذه المواد بينما تكون عيناك مغمضتين.

(10) خذ صندوقًا خشبيًّا ذا غطاء، ثم تفحص الشيء وأنت تضع الغطاء واسأل نفسك: كيف يتألف النموذج لهذا الشيء من خلال أبعاد اللمس؟ ثم انزع الغطاء وابحث داخل الصندوق وغطائه واسأل نفسك نفس الأسئلة مرةً ثانيةً.

(11) خذ بيت عروسة من تلك التي يلعب بها الأطفال أو أيًّا من النماذج الموضوعة للزينة، تفحصها بالطريقة نفسها لتحديد النموذج من خلال أبعاد حاسة اللمس.

(12) تفحص المترل الذي تعيش فيه أو الغرفة التي تقرأ فيها لترى ما تقدمه هذه الغرفة حسب لغة الإحساس باللمس، نحن معتادون الاعتماد على حاسة الإبصار لتقودنا في أثناء حركة أجسادنا وعلاقتها بلغة حاسة اللمس التي تشكل المترل والغرفة وما يحتويه كل منهما، كما أن الأرضية التي تقف عليها والكرسي الذي نجلس عليه ومن حيث إنها مكونات واقعية لأبعاد حسية تتبع حاسة اللمس يمكن أيضًا اختبارها بهذه الطريقة، فاقدو البصر مضطرون لمعرفة حقائق اللمس من خلال اللمس بشكل أساسي.

إن أداءِ بعضٍ من هذه التمارين أو بعض هذه المقترحات سوف تزيد من إدراكك للحقائق البصرية، وسوف تزيد أيضًا من استمتاعك بالفن، وإن كل عملٍ فنيٍّ كموضوعٍ أو شيء له تجربةٌ واقعيةٌ يتكون من قراراتٍ خاصةٍ بأبعاد الرؤية واللمس، بعض هذه الأبعاد مقبولةٌ

بدون تعديلات، والبعض الآخر يتم تطويره واستغلاله والتعامل معه حسب قدرة المادة وطاقتها التي يمكن زيادتها وإهمال الباقي أو اعتبارها مسألةً ثانويةً، ومن المهم أن تعرف عندما تختبر عملًا فنيًا كنموذج للإحساس ما أبعاد أنواع الإحساس المتعددة الموجودة في الشيء (العمل الفني) الذي اخترته؟ وما الأشياء التي يتم التعامل معها باهتمام كبيرٍ؟ وما الأشياء التي تأخذ قدرًا قليلًا من الاهتمام أو عدم الاهتمام أصلًا....؟

***

18- ماذا ترى عندما تستخدم اللمس؟

ما الأبعاد المنتظمة المعادلة للمس حسب مصطلحات الإبصار؟ هذا سؤال له أهميته في التعامل مع الفن وأهميته وأيضًا في التجربة العادية المألوفة والمعيشة. وإجابته موجودةٌ في تحليل الموقف الذي نجد فيه حقائق فوريةً لكلٍّ من الرؤية واللمس.

فعندما تقرأ كتابًا فإنك تلمسه كما أنك تراه. وصفحات الكتاب مثل الكرسي أو الطاولة التي تستخدمها في أثناء قراءتك للكتاب، فهي نماذج حسيةٌ تشتمل على أبعاد الرؤية وأبعاد اللمس، وأول سؤالٍ تسأله هو: ماذا ترى عندما نلمس الحافة؟ الإجابة هي: إننا نرى الخط عندما نلمس الحافة والخط المرئي يعادل الحافة الملموسة. ويحدث الخط في المكان الذي يتقابل فيه حقيقتان مختلفتان للون، وهذه المادة

والبيانات قد تختلف من واحدة إلى أخرى من حيث أبعادها والجلاء والتدرُّج اللوني والكثافة، وعندما تنظر إلى قمة الطاولة سوف تجد أنها تختلف من حيث جلاء اللون عن لون السجادة أو الأرضية، ويحدث خط عند تقابل الحقائق اللونية للسطحين.

ومفهوم الخط كمقابلة بين حقيقتين مختلفتين بيانيًا للون يسمح لنا بالتعامل مع الخط المرسوم كحالة خاصة (انظر صـ 36 - 51) عندما نسحب خطًا عبر لوح من الورق باستخدام قلم رصاص أو قلم حبر فإن ما نفعله هو أننا نترك أثرًا رفيعًا وضيقًا من الحبر (الجرافيت) على سطح الورقة.

والمادة المتحولة بهذه الطريقة تكون رقيقةً ورفيعةً حتى أن أبعاد الأمام والخلف والداخل والخارج قد تكون غير ملحوظة، ومساحة هذه المادة على الورق في الوقت نفسه ضيقة جدًا وأبعاد اليمين واليسار أو من جانبٍ إلى جانب آخر طفيفةً جدًا حتى أن الهندسة يمكن أن تعتبرها غير موجودة، ولكن في الفن نجد حقيقة الإحساس ملحةً وضروريةً نتيجةً للتقنية

والخط المرسوم يختلف بناءً على ذلك عن الخط الناتج عن تقابل حقيقتين مختلفتين للون، وفي هذا يُقدّم لنا في الحقيقة خطّان، ومن الخطأ الاعتقادِ بأن الخطوط المرسومة هي خطوط، خط القلم الرصاص أو الحبر ضيقٌ جدًا حتى أننا دائمًا ما نرى خطين في وقتٍ

واحدٍ على كل جانب من جانبي الأثر الرفيع والطويل للقلم الرصاص أو الحبر. هناك تباين أو اختلاف بين الجلاء في اللون والتدرُّج اللوني للورقة والمادة التي تركت على سطح الورقة على كلا جانبي الخط المرسوم.

فخطٌ واحد من الخطين الموجودين على جانبي الأثر الضيق عادةً ما يكون الخط الخارجي، وهو الذي يعادل الحافة، ومن ثم فإن التقليدية والتجريدية المشتركة في قيود وحدود المساحات بواسطة الخطوط المرسومة لا تدخل في استخدام الخطوط كمعادلةٍ للحواف، فهذه هي العلاقة العادية بينها في تجربة الإحساس الفوري باللمس والرؤية، التقليدي موجود عندما ننظر إلى جانب واحد فقط من الخط المرسوم ونتجاهل الآخر، لكن اعتيادنا للتقنية التي نرسم بها أو ننتج بها هذا الأثر الطويل الضيق (الخط) تقودنا إلى إهمال الحقيقة.

وفي التجربة المعتادة يكون الخط المرئي هو المعادل للحافة البارزة والخط المرسوم هو أيضًا المعادل المماثل، ويختلف عن الخطوط المعتادة في كونه حقيقةً خطين يتم إهمال أحدهما، قارن بين صور الرسومات والرسوم المطبوعة بالأكلشيه على صفحات **36–51**مع صور أعمال النحـــــت فيما بين **52 – 71** وصور العمارة فيما بين **71 – 85**

ستلاحظ كيف أن الخط المرئي مكان التقاء حقيقتين مختلفتين للون هو المعادل للحافة، وكيف أن الخط المرسوم هو في الحقيقة خطان لا نرى أحدهما أو نهمله

السؤال الثاني الذي نسأله حول العلاقة المتبادلة بين حقائق الرؤية وحقائق اللمس هو ماذا نرى عندما نلمس شيئًا ما؟ يُنظر للمساحة كمجموعة من حقائق وبيانات اللون تتميز عن حقائقه المنطقة المجاورة.

انظر إلى المساحة البسيطة مثل صفحة الكتاب أو قلمٍ رصاصٍ موضوع على الطاولة، فمن ناحية اللغة البصرية فإن صفحة الكتاب هي حقيقةٌ لونيةٌ من الأبيض الذي يحمل نماذج من البقع السوداء، ولكن الأبيض منفصلٌ عن يديك والأشياء الأخرى حوله وخلفه بالخطوط حيث يلتقي لون الصفحة مع ألوان هذه الأشياء في المجال البصري أو مجال الرؤية، فالقلم الرصاص مساحةٌ طويلةٌ ضيقةٌ في معظمه أصفر أمام لون الطاولة، والمساحة هي حقيقةٌ لونيةٌ تتميز عما يجاورها من ألوان أخرى والخلفية عادةً ما تكون منفصلة عنهم بالخطوط.

والسؤال الأخير هو: ماذا نرى عندما نلمس جسمًا صلبًا أو مصمتًا؟ فعندما نلمس جسمًا أو شيئًا مصمتًا أو صلبًا نرى نموذجًا من بيانات وحقائق مختلفة اللون يتميز عن النماذج الأخرى التي في الجوار وفي خلفية الحقل أو المجال البصري المساحات المختبئة تظهر عندما نمارس حاسة الاتجاه.

عادة ما تقوم بالرؤية واللمس في آنٍ واحدٍ ونادرًا ما نجد أن من الضروري أن نلمس شيئًا نظرًا لأننا نكون غير قادرين على إقامة علاقة متلازمة بين الحقائق البصرية وحقائق اللمس؛ لذلك يجب أن نتناول ما نراه للتيقُّن من وجوده الواقعي من حيث القدرة على لمسه المعادل المعتاد لما هو ملموس في التجربة البصرية، ويمكن الاعتماد عليها كقاعدة ونحن نتعرف إلى الخواص الملموسة لشيءٍ بالنظر إليه، وهذا ينطبق في كثيرٍ من الأحيان على الصور لأنها تفعل ذلك مع الأشياء البصرية الأخرى.

***

19- حاستا الاتزان والاتجاه:

من أهم الحواس التي نمتلكها حاستا الاتزان والاتجاه ونحن دون هاتين الحاستين نشعر بأننا لا حول لنا ولا قوة، وهؤلاء الذين يعانون الدوار أو التخدير أو من لديهم أمراضٌ عصبيةٌ معينةٌ يكونون غير قادرين على ممارسة الإبصار واللمس بكفاءة، والاتزان والاتجاه يعملان بشكلٍ ثابتٍ ومستمرٍ ونادرًا ما يكونُ هناك فصلٌ بينهما بدرجةٍ خطيرةٍ في أثناء عملهما حتى أنهما بشكلٍ عامٍ يمكن معاينتهما وقد حثت نظرياتٌ متكاملةٌ ومتقنةٌ على دراسة بعض المواقف والحقائق في التجربة الإنسانية ويمكن تفسيرها بسهولةٍ وببساطةٍ باستخدام لغة حواس الاتزان والاتجاه.

وهناك مناطق معينةٌ في الجسم يمكن الإشارة إليها على أنها أعضاء لهذه الحواس بشكلٍ مباشرٍ، والأطراف الخارجية للأعصاب في هذه الأعضاء لها خواصها وتميزها من حيث الشكل - والحقائق التي يعرضونها تأخذ شكل نماذج من الإدراك الحسي ولكن ثباتها واستمرارها يجعلنا نعي كونها حواس منفصلةً عندما تُثار هذه الحواس، وهي دائمًا مؤثرةٌ وفعالةٌ ونحن نأخذ أداءها الناجح كشيءٍ عادي؛ لأنها محميةً بشكلٍ جيد، فالأعضاء التي بها هذه الأعصاب المتخصصة موضوعة في التركيباتٍ المفرغة والمعقدة للعظام الصدغية حيث توجد أيضًا أجزاء من أعضاء السمع، وهي تستمر في العمل حتى إذا ما أصيبت أعضاء السمع وفي الوقت نفسه، ونظرًا لأن الاتزان والاتجاه وثيقا الصلة ببعضهما البعض وهما موجودان في المنطقة نفسها، ولديهما تأثيرٌ مباشرٌ على النظام العضلي أحيانًا لا يمكن التمييز بينهما، ولكن أعضاء الإبصار والتذوق والشم جميعًا موجودةٌ في الرأس، وعادة ما يمارس الشخص حاسة الإبصار في الوقت نفسه الذي يمارس فيه حاسة اللمس عندما يقوم بلمس الشيء أو العمل الفني؛ لذلك فإن التماس أو التجاور أو التزامن ليس أساسًا في الإخفاق في اعتبار الاتزان والاتجاه كحواسٍّ منفصلة.

عند إدراكنا لعملٍ فنيٍّ يتم إهمال حاسة السمع، ولكن أعضاء السمع مجاورةٌ وملامسة لأعضاء الاتزان والاتجاه، فإن ما يطلق عليه الأذن الداخلية وهي البنية الداخلية خلف فتحة الأذن تحتوي على قوقعة الأذن الداخلية حيث توجد نهايات الأعصاب السمعية.

ويشتمل هذا التجويف أيضًا على عملين عصبيين أحدهما يتكون من ثلاثة أنابيب دقيقة تسمى القنوات نصف الدائرية لأن كلًا منها ينحني على هيئة نصف دائرة وجميعها بارزة من الدهليز، ومن الجدير بالملاحظة أن هذه الأنابيب الثلاثة ترقد في ثلاثة مسارات مختلفة بزاوية قائمة كل منها على الأخرى وهي تستجيب للهندسة المصمتة ثلاثية الأبعاد، وهي تمتلئ بسائلٍ وأي حركةٍ للرأس سوف تهز هذا السائل بعد أن تتوقف حركة الرأس التي تحتوي على هذه الأنابيب وحركة السائل تُثير الأعصاب الموجودة في الأجزاء الثلاثة للأنابيب وتجعلنا مدركين للاتجاه الذي نسير فيه أو عند التغير في سرعة الحركة.

وعندما لا يكون هناك تغيُّر حتى التغير الطفيف كما يحدث في لحظات معينة في أثناء طيران الطائرة فإن السوائل لا تُثار فلا يحدث بالتالي وعيٌ أو إدراكٌ بالاتجاه، وعادةً ما يكون ممارسة الرؤية مع الاتجاه، وتغيُّر حقائق الرؤية يجعل حقائق الاتجاه أكثر دقة ومحددةً أكثر، والدهليز الذي تفتح عليه القنوات نصف الدائرية الذي تعود إليه يحتوي على بقع بها خلايا تتأثر بشكلٍ دائمٍ بالأجسام الدقيقة التي تسمى الحصيبة الأذنية eoliths التي تضغط عليهم، وهذه البقع موجودة في المسارات الأفقية والمسارات الرأسية وتجعلنا مدركين بشكلٍ مستمرٍ بموضع الأجزاء المختلفة للجسم وعلاقة الرأس بشكلٍ خاصٍ بصفة خاصة بالنسبة لباقي الجسم، وحقائق هذا الإحساس مقدمةٌ في حالة الحركة والاسترخاء، وتوجد أعضاء مشابهة في الحيوانات اللافقارية والتي لا تستطيع السمع لكنها معنية بوضع

أجسامها، والأعصاب الخاصة بالاتزان والاتجاه متصلةٌ بالمخيخ الذي يهتم بالعلاقة المباشرة مع النشاط العضلي، وهي تعمل بنجاحٍ كقاعدة، والبيانات التي تحصل عليها تكون متلاحمة متناسقة، في الظروف غير العادية فقط يكون هناك نزاعٌ بين بيانات هاتين الحاستين كما يحدث عندما تتحرك على سطحٍ صغيرٍ أو على سلمٍ أو عندما تسقط من ارتفاع أو عندما يهتز الجسم بسرعة، في مثل هذه الحالات فإن النظام بأكمله يحدث فيه اضطراب والخوف قد يشل نشاط الحركة، ولكن النجاح العادي لهذه الحواس ليس معناه أن يقودنا إلى إغفال الأحاسيس أو تجاهلها تلك التي يمدوننا بها باستمرار أو البحث عن تفسيراتٍ معقدةٍ ومركبةٍ لحقيقة أو بيان لا مباشر بشكلٍ فوريٍ

وأبعاد هذه الأحاسيس مميزةٌ ولكن علاقتها الوثيقة كل منها بالأخرى لديه تؤثر على اللغة وتستخدم نفس الكلمة وهي كلمة الارتفاع في أبعاد الاتزان والاتجاه وكلمة واحدة أيضًا وهي العمق تشير إلى أبعاد كلا الاثنين، وهناك كلمتا العرض والاتساع يتم توظيفهما بشكلٍ مختلفٍ بالنسبة للأبعاد الثلاثة لهذين الحاستين.

أبعاد الاتجاه يتم التعبير عنها بنفس الأسلوب كالتالي جنبًا إلى جنبٍ، أعلى وأسفل وفي الداخل وفي الخارج وبدلًا من عدم براعة هذه المصطلحات فإنها تستخدم في جعل الاختلافات الواقعية واضحةً في الوعي بشخصية الوعي لدينا يمكن استخدامها في التحليل المباشر لأنها تشير إلى مقومات لنماذج الإحساس.

التصميم مع حاستي الاتزان والاتجاه وعلاقته بنماذج الإبصار مع اللمس.

نرى العيون جزءً من الجسم والذي يكون إما في حالة استرخاء واتزان أو في وضع الحركة بشكلٍ ناجحٍ، والجسم بأكمله نموذجٌ يشتمل على بيانات وحقائق خاصة بحاسة اللمس؛ ولذلك فإن الوعي باللمس والاتزان والاتجاه يكون بشكلٍ فوريٍ نماذج الابصار الأخرى مثل السحب والظلال والدخان والرسومات والتصوير الزيتي يتم تجربتها بلغة الاتزان والاتجاه كاستعدادٍ للجسم نفسه والنماذج الأخرى مثل حاسة اللمس مثل الجبال والأشجار وكذلك التماثيل والمباني يتم التعامل معها بلغة الاتزان والاتجاه دون التساهل في أحكام اعتباطية وغير منطقية.

لهذا السبب يمكننا التحدث وبدقةٍ عن العمل الفني باستخدام كلمات مثل اليمين واليسار والقمة والقاعدة وعندما ننظر إلى لوحة يمكننا أن نقول إن منطقة بصرية أبعد في داخل الفراغ البصري أكثر من الأخرى التي تكون أبعد للخارج وأقرب إلينا (انظر ص 1، 35،21،3).

***

2- الاتزان والاتجاه في الفن:

إن الصور الفوتوغرافية وصور الأعمال الفنية ذات الدرجة اللونية المتوسطة تمثل نماذج للجلاء والمقدار النسبي لإشراق اللون فقط بغض النظر عن أي اختلافات أخرى من حيث النماذج البصرية الخاصة بها، ولكن بيانات وحقائق الاتزان والاتجاه موجودةٌ في تنظيمات الجلاء كما هي في التصوير الذي يشتمل اختلافات في درجة التدرُّج في اللون والكثافة اللونية؛ لذلك يكون من الممكن دائمًا أن نُحلِّلَ الأعمال الفنية المصورة بالنظر إلى الاتزان والاتجاه سواء أكانت كل الأبعاد البصرية وأبعاد حاسة اللمس موجودة أم لا، وتحليل الأعمال الفنية بهذه الطريقة يُسمى أحيانًا (تحليل الشكل) ولكن الشكل يشتمل على ما هو أكثر من نموذج الإحساس إنه انعكاس لدراسة الأعمال الفنية بالنظر إلى بيانات وحقائق الاتزان والانسجام والتوافق وبدون افتراض ذلك فإننا عندما نفعل ذلك نُرهق أنفسنا بدراسة أشكالها.

وفي أثناء قراءتك لكلمات كتاب والنظر إلى صورة فأنت تمسك بالكتاب من الجانب الأعلى بمعنى أنك تمسكه بحيث تجعل الصورة تظهر في أعلى الصفحة، وهي الطريقة نفسها التي نفَّذ بها صُنَّاع الكتاب عملهم وكيف رأوهم لأول مرة، وأنت تفتح أغلفة كتاب فإن الصفحات المطبوعة تكون أمام التجليد والأغلفة لا تكون أمام الصفحات، وأنت تقرأ الكلمات بادئًا من الركن العلوي من الناحية

اليسرى؛ (لأن الكاتب يصف القراءة باللغة الإنجليزية) من الصفحة وهو الأمر الذي يعني بلغة الأبعاد من القمة إلى القاعدة ومن اليمين إلى اليسار، وأنت تقرأ كأنك تتابع السطور من اليسار إلى اليمين وهو ما يعني بالنسبة للغة الأبعاد من جانب إلى الجانب الآخر، وأنت تتحول إلى الصفحة التالية بعد أن تصل إلى آخر كلمة في أسفل الصفحة اليمين وهو ما يعني أن عينيك قد اتجهتا الاتجاه العام لأسفل بلغة أبعاد من أعلى لأسفل وإلى اليمين من حيث أبعاد الجانب إلى الجانب، فالكتاب بكلماته وصوره ومنذ البداية وهو شيء واقعيٌ موجودٌ بالواقع بالنسبة لك يشير إلى حواس الاتزان والاتجاه.

وفي هذه التجربة بالنسبة لشيءٍ يمثل نموذجًا من نماذج الإحساس كنتَ على وعي بالأبعاد الخاصة بالاتزان والاتجاه والتي تقبلها بشكل مألوف وفقًا لهذه الأبعاد تقوم بما يلزم عليك سواء حللتَ هذه الأبعاد أو لم تحللها.

وعندما نُوقشت أبعاد حاسة الرؤية والإبصار وحاسة اللمس استخدمنا إشارةً مقتضبةً لإظهار كيفية اكتشاف حقائق هذه الحواس في العمل الفنيّ ومرةً ثانيةً بالنسبة لحاستي الاتزان والاتجاه فإننا سنكتفي بالإشارة إلى وجود هذه العوامل لتضعها في وعيك وإدراكك ومن ثم يمكنك تتبعها إلى ما هو أبعد مما هو مسموحٌ به في هذا الكتاب.

ورغم أن أي عملٍ فنيٍّ بما في ذلك الأعمال المصورة على الصفحات من 1 إلى 98 سوف يخدم الغرض الذي نشير إليه

ولكن تحول إلى ص 2، ص 21 حيث سترى لوحتين مما يسمى طبيعة صامته إحداها من عمل شاريدان والأخرى من عمل سيزان، ونظرًا لأن هذين العملين قد تم ترجمتهما بالتصوير الفوتوغرافي إلى نماذج من الجلاء فقط Value لا يمكن أن تدرس العلاقات اللونية الأخرى بدون العودة إلى العمل الأصلي الموجود في متحف اللوفر أو استخدام صورة ملونة لهذا العمل الفني وعلى أي حالٍ لو درسنا إعداد الصورة في كل حالةٍ كنموذجٍ ملموسٍ يعطينا قيم الاتزان يمكننا ملاحظة حقائق التوازن والاتجاه في هذه الأشياء بسهولة، وتوضع الصور على جدران هذه المتاحف بحيث تجعل اللوحة أو العمل الفني يقدم لنا أبعاد القمة القاعدة واليمين واليسار وبالطريقة نفسها التي كانت موجودة على حامل لوحات الفنان في أثناء اشتغاله بها إذا ما فتحت كتابًا مصادفةً بطريقة تجعل القاعدة فوق والقمة تحت فإنك تقوم تلقائيًّا بلف الكتاب ليأخذ الوضع السليم لاستعادة شكله الأصلي

ربما يمكن دراسة طاولة مطبخ شاريدان من حيث أبعاد الاتزان السمك الذي بأعلى والطاولة والمفرش على قاعدة اللوحة القطة والإناء الخزف على اليمين والكرنب والإناء النحاس على اليسار مفرش الطاولة أمام الطاولة والطبق خلف السمك والكرنب.

العمل الفني في هذه الحالة يعد نموذجًا بلغة الاتزان من حيث قمة وقاعدة، يمين ويسار، أمام وخلف.

يمكن القول عن هذا الإحساس هو أنه ينتج توازنًا قد ضمَّنه الفنان في تصميمه لهذه اللوحة، فالإناء الذي على اليسار في حالة اتزان مع الإناء الفخار والقطة على اليمين ونتوء الحائط على اليسار لا يوجد ما يوازنه على اليمين لكنه ليس مما يسترعي الانتباه ويتم وضع الاتزان من خلال وضع السمك أبعد إلى اليمين قليلًا وليس في المركز من الناحية الهندسية، ونتوء الحائط والسمك يشكلان معًا حقائق بحاسة اللمس مع أبعاد القمة والقاعدة وتوازن أعداد الأطباق والخضراوات والقطة والسكينة ومفرش الطاولة من حيث أبعاد اليمين واليسار فوق الطاولة والجدار خلف مفرش الطاولة، ولكن الجدار ومفرش الطاولة حققا الاتزان من خلال مصطلحات اليمين واليسار والقمة والقاعدة.

ورغم أن حقائق الاتجاه ليست بوضوح عناصر العمل الذي قام به شاردن كما هي في لوحة سيزان، فالإحساس أنها موجودة هنا أيضًا، فاتجاه السكينة من أسفل يمينًا إلى أعلى يسارًا يوازي طيات مفرش الطاولة في أسفل على اليسار والاتجاه الذي تمد فيه القطة مخالبها هو نفس الاتجاه وغطاء الإناء الذي على اليسار في الاتجاه نفسه حسب ما نرى المقبض.

ولما كان النموذج يعطينا أبعادًا لحاسة الاتجاه فإننا سندرس الطبيعة الصامتة لسيزان في هذه اللوحة نرى مفرش الطاولة معلقًا أمام المشاهد، بينما نرى طبق الفاكهة به خمس كتلٍ دائريةٍ – أبعد من ذلك.

ورغم أن مفرش الطاولة يعطي أو لنقل يؤكد أبعاد الاتجاه من الداخل للخارج فإن قمة الطاولة تنحدر لأسفل نحو اليسار، ويتضح هذا الاتجاه من خلال طيات القماش في الخلف والإبريق والفاكهة عند قاعدته وطيات مفرش الطاولة أسفل عند اليسار الاتجاه العام من أعلى عند اليمين إلى أسفل عند اليسار والأبعاد إلى أسفل نراها في العلاقة بين طبق الفاكهة وأكبر مساحةٍ في مفرش الطاولة أسفل عند اليمين وفي رجل الطاولة عند اليمين من أسفل وفي أعداد أكوام الفاكهة كما هي في أماكن أخرى

واللوحة في هذه الحالة تعرض لنا نموذجًا من مصطلحات الاتجاه مثل أبعاد الداخل والخارج، جانبًا إلى جانب، أعلى لأسفل.

وبدلًا من التوازن الذي رأيناه في لوحة شاريدان هناك وحدةٌ ديناميكيةٌ في عمل سيزان الذي يمكن أن يحلل بلغة الاتجاه كما أنها تتصل بمصطلح الاتزان، فالأشياء التي في قمة الطاولة تظل في حالة اتزان ولكن انحدار الطاولة من أعلى اليمين إلى أسفل اليسار تعطي إحساسًا بالحركة بينما يظل نموذج الإبصار والتوازن بدون تغير

والثنايا التي في الخلف من الطاولة وفي الطاولة نفسها كغطاء الطاولة الذي يبدو معلقًا لأسفل فيها يعطي إيحاءً أو تاثيرًا بالتوافق والانسجام لأن اتجاه كلٍّ منهما من الداخل إلى الخارج نحو المشاهد، وطبق الفاكهة في الداخل ولأعلى عند القمة يعطي محور اللوحة وهو يعطي نوعًا من التوازن مع الإعداد المحكم أكثر للفاكهة وصولًا للطبق عند اليسار.

في كلتا الصورتين يجب أن نلاحظ أن حواف الكانفاس حقائق الإحساس التي تمثل أبعاد القمة والقاعدة وأعلى وأسفل ويمين ويسار وجنبًا إلى جنب بشكلٍ بسيطٍ، وهناك حقائق مشابهة في منطقة الكانفاس ثم تعامل الفنان معها بالإشارة لهذه الحقائق الأساسية للسطح الذي عدله الفنان بالتقنية التي استخدمها.

وقد نجد أنه من الممكن التعرف على الدور الذي لعبه الاتزان والاتجاه في أعماله الفنية إذا ما قارنت اللوحة التي على ص **4** مع تلك التي على صحفة **5**، أو مقارنة ص **14** مع لوحة ص **15** أو المبنى الذي على صفحات **8**، **81** مع المباني التي على ص **84** وصفحة **85**.

إذا ما وجدنا أي صعوبة في ملاحظة أن الأعمال الفنية تعتبر نماذج للاتزان والاتجاه، فذلك لأننا نأخذ هذا الأمر كمسلمات ونخفق في التعرف على هذا النموذج الذي يقدمه لنا المصمم وهو واحدٌ من النماذج التي تكون حقائق هذه الأحاسيس التي اختارها وأعدها في

تصميمه، وهي لا تحدث دائمًا في الأعمال الفنية كأشياء أو خصائص أو حادثات غير ذات أهمية، إذا ما قارنت الأعمال الفنية للفنانين الكبار المختلفين ومن عصورٍ مختلفة كل منها عن الأخر، فسرعان ما ستلاحظ كيف يكون التميز جوهريًّا عندما نلاحظ أبعاد هاتين الحاستين حاسة الاتزان وحاسة الاتجاه وكيف تختلفان في حق نفسهما مثل تأثير اختلاف اللون.

***

21- رعايـة إدراك الاتزان والاتجاه:

بعض المقترحات التالية الغرض منها تعهد ورعاية إدراكك ووعيك بحواس الاتزان والاتجاه وهي تهتم بالأشياء ذات الخواص الحسية التي تم تعديلها وأشياء أخرى وبأشياء تكون الخواص البصرية فيها متطورةً،يجب اختبار النماذج الحسية الملموسة للحقائق والبيانات التي تقدمها بعيونٍ مفتوحةٍ وعيونٍ متعلقة أيضًا، وفي كلِ حالةٍ أدرس العمل الفني أو الشيء الذي أمامك من حيث حقائق الاتزان، اسأل نفسك: ما الاختلافات الموجودة هنا بالنظر إلى اليمين واليسار وبالنسبة من القمة إلى القاعدة وفي حالة الأمام والخلف؟! قارن البيانات التي حصلت عليها مع الأخرى التي حللت أبعادها، ثم كرر العملية بالنسبة لحاسةِ الاتجاه وأسأل نفسك أسئلةً موازيةً للبيانات والحقائق التي يعرضها عليك العمل.

إن كل المقترحات تكاد تقدم لك موقفًا تكون فيه النماذج المألوفة للاتزان والاتجاه في حالة بعثرة وعدم نظام كما هو الحال في لوحة الجريكو (انظر ص 5) ولوحة سيزان (ص 25).

1- خذ مجلةً مصورة وامسكها مقلوبةً وعلق صورةً على الجدار وهي مقلوبةٌ وتبيَّن ما أبعاد الاتزان والاتجاه التي تم تبديلها وتغييرها؟

2- عند تعليق صورةٍ بشكلٍ ملتوٍ على جدارٍ، ما الأبعاد التي حدث فيها اضطراب؟

3- عند وضع لوحةٍ ووجهها للحائط والكانفاس (قماش الرسم) الفارغة بمواجهتك ما الأبعاد التي تغيرت؟

4- عندما تنظر نحو أشياء طبيعيةٍ أو أعمال فنيةٍ وعينياك في وضعية رأسية بدلًا من الأفقية فما الأبعاد التي تغيرت؟

5- عندما ترتد على ظهرك وعيناك نحو الشيء ما الانحراف الذي حدث في أبعاد الاتزان والاتجاه؟

6- خذ صورةً نموذجًا يؤكد على اليمين واليسار مما يسمى عادةً بالأفقي مثل خط التقاء الماء والسماء عندما تنظر إلى البحر أو أي امتداد كبيرٍ للماء لا تستخدم المعينة – ما الانحرافات التي تكتشفها بين النموذج والصورة؟

7- خذ واحدةً من الصفحات المليئة بالصور في هذا الكتاب مثل الصفحات من 1 حتى 7 أو صورةً مكبرةً ثم خذ قطعةً من الورق المقوى الأبيض ثم اقطع بداخلها فتحة مستطيلة الشكل أصغر من الجزء المطبوع من الصفحة أو المساحة الموجود بها صورة العمل الفني ضعها أولًا على سطح الصورة جاعلًا حافة الفراغ المفتوح موازيًا لحافة الصفحة أو صورة العمل الفني. ما الاختلافات أو التغيرات التي تحدث في أبعاد الاتزان والاتجاه؟ وبعد ذلك ضع الورق المقوى فوق الصورة حتى إن الحواف لا تتوازى ثم تعرف التغيرات وخاصة الأبعاد المتنوعة لنتائج الحواس، عندما نرى الصورة وعيناك موازيتان لحافة الفتحة.

8- خذ حاشية الصورة نفسها بفتحتها المستطيلة معك إلى الريف، ثم أمسك بها عاليًا باتجاه تختاره عشوائيًّا، بعد ذلك تفحَّص النموذج البصري الذي سيظهر أمامك في القمة المستطيلة كما لو كانت لوحةً. ما الاختلافات الموجودة؟ ثم تعمد إمالة اللوح المفرغ على شكل مستطيل وغيِّر اتزان رأسك بحيث يكون مسار عينيك موازيًا للحافة وادرس النموذج الذي يظهر في الفتحة، ثم حدد الاختلافات.

9- خذ أي صورة يمكنك أن تلفَّها ثم حلِّل تأثير ذلك بالنظر إلى الاتزان والاتجاه وللإطار والحائط المعلقة عليه.

10 – استخدم الورق المقوى أو الكرتون المصنوع منه الإطار والفتحة المستطيلة بالإشارة إلى منظر خارج المنزل أو داخل الحجرة، ثم حرّكه حركة دائرية حتى تجد النموذج البصري الذي إذا ما كان صورةً فإنه سيكون نموذجًا مرضيًا، ما الاختلافات الموجودة من حيث الاتزان والاتجاه بين النماذج التي ترفضها وتلك التي تجدها مقاربةً لما نراه عادةً في الصور؟

11– خذ صورةً فوتوغرافيةً لأي شيء عالٍ كالجبل مثلًا، ثم صورة أخرى لشيءٍ طويلٍ جدًّا مثل ناطحة السحاب. خذ كلتا الصورتين الفوتوغرافيتين من موقعٍ قريبٍ من القاعدة، ولكن حاول أن تُظهر قمة هذا الشيء في الصورة التي أخذتها، وتبيَّن ما الاختلافات بين الصور الفوتوغرافية والنموذج كما تلاحظه؟ وما الاختلافات الموجودة من الذاكرة البصرية للأشياء المصورة؟

ما الاختلافات التي بين الصورتين الفوتوغرافيتين؟

12– الفحص سلسلةٌ مستمرةٌ من المطبوعات المأخوذة بكاميرا صورٍ متحركةٍ (سينما) لبعض الأشياء السريعة مثل راقصٍ أو راقصةٍ أو نسرٍ أو رياضيٍّ يقوم بقفزةٍ واسعةٍ،ثم لاحظ أيًّا من هذه الصور غير مقنعٍ؟ وما الاختلافات من حيث أبعاد الاتزان والاتجاه بين الصور المقبولة والصور غير المقبولة؟ والاقتراحات التالية يمكن القيام بها وإجراؤها بسهولةٍ وسوف تزيد وعيك وإدراكك إلى درجةٍ أبعد بمسألة الاتزان والاتجاه.

13- ضع طاولةً صغيرةً على الأرض بوضعٍ مقلوبٍ بحيث تكون قمتها لأسفل والأرجل لأعلى، ثم تفحصها بعينين مغلقتين، ثم بعينين مفتوحتين، وتبين ما الفرق من حيث الحاستين اللتين نتناولهما الآن (الاتزان والاتجاه)؟

14-ضع كرسيًّا على جانبه بدلًا من وضعه بالشكل الطبيعي ولاحظ ما الاختلافات في النماذج البصرية والحسيه الملموسة؟

15-اختر قمةً ما، ولفَّ حولها بسرعةٍ، ولاحظ ما الفروق والاختلافات، ثم اختر قمة جيروسكوب (أداة لتحديد الاتجاه) ثم حرِّكه حركةً مغزليةً واختر زاويةً ملاصقةً للسطح، فما الأشياء المتشابهة والمختلفة؟

16-حاول قراءة صحيفة بذراعٍ ممدودة أفقيًّا من الكتف أو في أثناء وقوفك على رجلٍ واحدةٍ إلى متى تظل محتفظًا بتركيز اهتمامك على الشيء في ظل هذه الظروف؟ وما الاختلاف الذي يحدث في إحساسك؟

17-أحضر لوحين من الخشب عرِّض كل منهما بعرض قدمك وباستخدام بعض الطوب أو الكتب اجعلهما معلقين على مسافةٍ قصيرةٍ من الأرض، ثم تمشَّى ذهابًا وإيابًا دون أن تنزل من فوق الألواح قدر المستطاع، ثم لاحظ ما الاختلافات الموجودة بين هذه التجربة والإدراك أو الوعي بالغرفة في الأحوال العادية؟

18-أحضر بومرانج أو عصا القذف الأسترالية، وفي مساحة كافية أو في حقل ألقِ بها في الهواء بعيدًا عنك وتبين ما الفارق الذي يحدث لك من حيث الوعي بإلقائك لهذه العصا أو إلقائك لكرةٍ أو عصًا عاديةً؟ ما علاقة هذه الاختلافات بالنسبة لأبعاد الاتزان والاتجاه؟

***

22- تعاون الحواس:

الطرق التي أشرنا اليها فيما يتعلق بتحليل حقائق الإحساس المقدمة للعمل الفني وكقاعدة يتم التعامل مع هذه البيانات والحقائق بشكلٍ انفصاليّ، وقد يكون هذا ممكنًا لأننا نقتطع أو نتجرد من تجربتنا الكلية لهذه الأجزاء التي يمكن ربطها مباشرة للنموذج المباشر والمستمر للإحساس المسمى الجسد، فاللون مثلًا هو ذلك الجزء من الإحساس الذي يمكن ربطه مباشرةً بالعين وهي عضو الإحساس بالرؤية، والجسم نفسه ككلٍ يعدُّ نموذجًا لحقائق الإحساس الذي ندركه دائمًا ونحن نرى أيدينا ونلمس عيوننا ونلمس آذاننا وأيدينا تلمس كلٌّ منها الأخرى، ومن ثم فإن الأعضاء هي أشياء خاصةٌ بالحواس الأخرى.

فالرجل الذي يصنع عملًا فنيًّا مثله في ذلك مثل الرجل الذي يشاهد العمل الفني مزودًا بأجهزةٍ لتجربة الشيء في كل هذه المصطلحات، والإنسان الذي يصنع العمل الفني والذي يستمتع به عند انتهائه لا يمارس حاسةً واحدةً في وقتٍ واحدٍ، والفرد العادي

يرى ويلمس ويشعر بالاتزان والاتجاه في الوقت نفسه رغم أن اهتمامه يتركز على واحدة أو أنواع أخرى من الإحساس في اللحظة نفسها.

إن النموذج الذي يشد انتباه الشخص عندما يتم تحليله سيجد أنه يشتمل على حقائق الحواس الأربع التي ناقشناها، فالتمثال يمثل نموذجًا لحاسة اللمس بالنسبة للرجل الكفيف رغم أنه يمثل حقيقةً بصريةً للإنسان الذي يستطيع أن يراه كما يستطيع أن يلمسه.

والموقف المبدئي هو نموذجٌ يشتمل على بيانات وحقائق لتلك الحواس الأربع التي يدركها الإنسان ما دام لديه أعضاء خاصةٌ بالأنواع المختلفة من تلك الحواس المشار اليها. والحواس لا تتطابق كل منها مع الأخرى فهي متصلةٌ بمناطق مختلفة من الجسم ولكنها تتشابه في كونها تعرف بالإشارة لنفس النموذج الجسدي المستمر وهي نشطةٌ معًا في الوقت نفسه، وهي ليست أربعة أجسامٍ أو أربعة رجال الذين يعيشون هذه التجربة، ولكنه رجلٌ واحدٌ أو إنسان واحدٌ بين هذه الحواس؟ الإجابة هي أن هناك الحواس المختلفة والمتعددة في مدى كلٍّ منها.

إذا كانت الرؤية غير نشيطة كما هو الحال عند إغلاق العينين يكون مدى اللمس والاتزان والاتجاه محدودةٌ جدًّا فهي مقيدةٌ بامتداد الذراع والمدى الذي تصل إليه الذراع عن فردها الجسم ذاته كموضوعٍ لهذه الحواس والمدى الخارجي بحاسة الإبصار أعظم بكثير، وعندما يمارس الإنسان العادي الحواس الأربع بشكلٍ فوريٍ فإن قيود

الحواس الأخرى عندما تفتقر إلى التعاون مع الإبصار فهي تنهزم أمامها ويمتد مداها بشكلٍ كبيرٍ كما هو الحال مع الجسم والأشياء الأخرى لموضوع اللمس والنموذج البصري يحتمل معه محاولاتٍ ثابتة فيما يتعلق بأبعاد الحواس الأخرى. يمكننا أن نرى نموذجًا بصريًّا ونعرفه بأنه جبل وعندما نصبح قريبين منه يمكننا أن نلمسه. يمكننا أن نرى نموذجًا لونيًا في صورةٍ ونتعرف على كونه جبلًا (انظر ص25).

***

23- الصورة المقلوبة على الشبكية:

يمكن تصوير اختلاف المدى للحواس المتعددة من خلال حالتين يمكن استخلاصهما منهما.

أولها حقيقة أن الصورة التي تنقطع بواسطة عدسة على سطحٍ مثل الشبكية أو الفيلم الفوتوغرافي تكون مقلوبةً، وهذا يثير السؤال التالي: كيف نرى الأشياء في وضعها الصحيح بينما تكون صورها على الشبكية مقلوبة؟

من الملاحظ أن كل ما تتطلبه رؤيتنا للشيء في وضعه السليم أن تكون أبعاد القمة القاعدة وأعلى وأسفل الخاصة بالاتزان والاتجاه ثابتةً في الصورة البصرية، ومن ثم فإن بيانات وحقائق الرؤية واللمس تكون دائمًا متصلةً بها بالطريقة نفسها. وليس هناك فرقٌ سواءٌ أكانت الصورة موجودةً في علاقةٍ واتجاه معينٍ أو بشكلٍ آخر مما

يجعلها دائمًا في الصورة نفسها، ويكون الشيء في وضعه الصحيح بالنسبة لنا عندما تكون القمة والقاعدة والاتجاه من القمة إلى أسفل هي نفسها بالإشارة الى كل الصور البصرية.

ونحن نعرف قمة شيئًا ما بأنها ذلك الجزء الذي تكون علاقته بالنسبة للقاعدة مثل رؤوسنا بالنسبة لأقدامنا، والاتجاه الذي تكون عليه الأشياء من القمة لأسفل من رؤوسنا إلى أقدامنا. لا يهم كيف ترقد الصورة على الشبكية إذا ما كانت علاقتها بأبعاد الاتزان والاتجاه الشيء نفسه دائمًا، فيمكننا أن نرى أقدامنا تستقر على الأرض وأن نُمسك بالكرة عند سقوطها على الأرض، بل الأدهى من ذلك أننا لا ننظر إلى ظهر الشبكية في عيوننا، ونحن نرى شيئًا لا يمثل جزءًا من أجسامنا عندما ننظر إلى تمثال أو لوحة تصويرية، ولكن في الكاميرا عندما ننظر إلى الصورة المكونة على لوحٍ زجاجي في ظهر الكاميرا، فإن الصورة تظهر لنا مقلوبة وهذا يعطينا فرصةً غير عادية لنرى كيف تكون الصورة على شبكية العين، ولكن الرؤية أو الإبصار كعنصرٍ أو عاملٍ في التجربة الواقعية ليس ببساطة صورة تشكلت بسبب العدسة، ولكنها القوة التي تجعلك ترى نماذجٍ يمكن ربطها بشكلٍ مباشرٍ بمناطق معينة في الجسم وهي دائمًا وبشكل ثابت ومنتظمٍ ومتعلقة أو متصلة ببيانات الحواس الأخرى وحقائقها لأنَّ الإبصار والاتزانَ والاتجاه حواسٌ مميزةٌ ولأن مدى الاثنين الآخرين محدودٌ فإنهما بواسطة الإبصار يتم تنظيمهما الأمر الذي يؤدي إلى مشكلة لكنها تحل من خلال العلاقة الثابتة والمنتظمة لهذه الحواس مجتمعةً.

24- المنظور:

إن اختلاف المدى للحواس المتعددة هو أيضًا الأساس لما نطلق عليه اسم المنظور Perspective ويمكنك في أي لحظةٍ وبشكلٍ عادي أن ترى أكثر مما يمكنك لمسه، فعندما يكون الشخص قريبًا بدرجةٍ كافية لمصافحة شخصٍ آخر فإنك تلمس يده وأنت تنظر إليه، وعندما تتحرك أو ترى شيئًا متحركًا فإن ما تراه له علاقةٌ بحواس الاتزان والاتجاه.

وعندما نقول إن رجلًا ما طوله ست أقدام فإننا نعني ذلك بلغة اللمس، وإذا ما أخذنا وحدةً ملموسةً كالقدم مثلًا فنحن نحتاج إلى ستٍّ منها تماثل ارتفاع الرجل كشيءٍ بارزٍ من حيث أبعاد أعلى وأسفل.

وعندما يتحرك هذا الرجل مبتعدًا فإن شكله المتحرك يصبح سلسلةً من النماذج البصرية المتغيرة المتماسكة والمتلاحمة، ونحن نقول إنه يبدو أصغر لأننا لا نستطيع أن نلمسه لكننا إذا ما رفعنا يدنا فسنجد أنه بدلًا من أن يكون ست أقدام من حيث الارتفاع فإن شكله يحتل مسافةً قصيرةً بين الإبهام والسبابة. عندما نحرِّك أجسامنا فإن الأشياء التي أمامنا تصبح أكبر والأشياء التي خلفنا تصبح أصغر. ونحن نقيس ذلك من حيث لغة اللمس فإن الأشياء التي نراها تتغير من حيث الحجم عندما ننظر إليها بلغة الاتجاه. والأشياء التي نراها نماذج من الضوء الذي يخترق العدسة ويصل إلى الأعصاب في

الشبكية. والشبكية ذاتها شيء ملموس ذو مسافة محددة وواضحة. ورغم أننا نحرك عيوننا ورؤوسنا بحرية وسهولة، لذلك فإننا لن نكون مدركين لحقيقة تامة وهي أن مجالنا البصري مثل الشبكية محدودٌ أيضًا. انظر للأمام في خطٍّ مستقيمٍ وفي نقطة محدودة وبدون أن تحرك عينيك، ثم المس كلتا العينين من الركن الخارجي ثم حرك يدك ببطء بعيدًا عن عينيك. في أثناء تحريك يديك بعيدًا عن عينيك فإنها تصبح غير مميزة وأخيرًا تختفي، وفي الوقت نفسه فإن أي شيءٍ يعكس الضوء في عينيك يكون شيئًا مرئيًا، والمشكلة حينئذ تكمن في كيف تجد علاقةً ذهنيةً بين الحقل والمجال البصري والعديد من الأجزاء المرئية والعديد من الأشياء البارزة مع المساحة الصغيرة للشبكية؟ الذي يقوم بالإجابة عن هذا السؤال هو العدسة وذلك بتغير نصيب الشبكية التي يمثلها الشيء بناءً على المسافة.

والشيء البصري الذي يكونِ أيضًا شيئًا واقعيًّا أو محتمل اللمس مع التغيرات التي تحدث له في الاتجاه حيث يحتل جزءًا كبيرًا أو صغيرًا من المساحة المحددة والملموسة (للشبكية).

وتقوم العدسة بتشتيت الضوء على الشبكية لضمان تلك العلاقة بين أنواع البيانات والحقائق المختلفة للإحساس وعادةً ما يمكننا أن نرى أكثر مما نستطيع لمسه في الحقيقة عندما تكون بيانات الإبصار واللمس متصلةً بالاتجاه وتكون التغيرات في الحجم تغيرات ذات أبعادٍ حسيةٍ ملموسةٍ.

وهذه البيانات والحقائق تعطي بأسلوب منتظمٍ وليس بصورةٍ شاذةٍ أو غير مفهومةٍ لذلك فإنها تكون مفهومةً.

وكيفية تقديمها في الفن تكون مشتملةً على تجارب رياضيات وأي صيغ أخرى للتجربة المتاحة في هذا الوقت قارن ص **3**، ص **18**.

والمنظور هو الأسلوب الذي تكون فيه مادة وبيانات الإبصار واللمس متلازمةً وفي علاقةٍ تبادليةٍ مع بيانات الاتجاه وأي طريقةٍ لتقديم علاقاتٍ مشابهةٍ من خلال نماذج أنتجتها تقنية نظام المنظور.

والشعور العام بأن هذا النظام قد تطور في فلورنسا في بداية عصر النهضة مسألةٌ منتهيةٌ ونهائيةٌ وتشهد نتائج ذلك في النجاح السائد لهذا الأسلوب. والرسم المنظوري أو المنظور عبارة عن مجموعةٍ من العلاقات، ولكن أي نظامٍ يجب أن يكون بطريقةٍ مرضيةٍ للتعامل مع هذه العلاقات، بحيث إن يكون النظام مشتملاً على طرقٍ أخرى للتعامل مع التجربة، ولكن كيف يرضى نظام تعريفات في الوقت الذي تفعل ذلك.

انظر بحرص إلى الصور التي على الصفحات السابقة مع توخي استخدام نظام المنظور الذي يظهر هذه اللوحات.

وهي تفي بالغرض في الزمان والمكان الذي أُنتجت فيه هذه الأعمال الفنية، ولكن عندما تقارن بين الواحدة منها والأخرى فسوف تجد أنهم ليسوا جميعًا بنظامٍ واحدٍ قارن بين ص **17**، ص **18**، ص **35**، ص **42**

ودراستنا لفن الثقافات البعيدة أو الغريبة (بالنسبة له كغربي) انظر ص 35، ص 97 فإن الصور قد تم تسجيلها بالكاميرا (انظر ص 85) فإن رغبة الفنانين في تحرير أنفسهم من الحسابات الرياضية المتقنة التي يتطلبها الأسلوب الفلورنسي في مراحل نضجه (انظر ص 33) يجعلنا نعي وندرك أن هناك طرقًا مختلفة لعمل علاقات بين حقائق حاسة اللمس وحاسة الإبصار مع حقائق حاسة الاتجاه ونحن قادرون اليوم بشكلٍ أفضل على رؤية أن هناك نظامًا ما نقدم به المنظور في الفن، وهذا النظام الذي تأصل في عصر النهضة مبكرًا ليس نهائيًّا أو حقيقيًا.

***

25- ما يختاره الفن وما يتركه من حقائق الإحساس:

المواد التي يتعامل معها الفنان وتلك المواد التي أصرّ على وجودها في العمل الفني قادرةٌ على تقديم حقائق لكل الحواس التي كنا نتحدث عنها. ولا يمكننا التعرف إلى كل التجربة المحتملة التي تعرضها هذه الأعمال عندما يكون العمل الفني موضوع الاهتمام شيئًا مكونًا من هذه المواد، سواء أكان ذلك من جانب الفنان الذي صنع هذا العمل أو من يشاهده ونحن ننفعل حسب حواسنا كما نفعل عندما نأخذ طريقنا إلى شيءٍ آخر مثيرٍ للحواس كشجرةٍ أو صخرةٍ، والنموذج الذي أمامنا مكون من مجموعة اختياراتٍ وتجريدٍ لاحتمالات الشيء.

وهذه الأشياء التي نختارها من بين التجارب المحتملة والتجريد من التجربة الكلية تشكل واقع هذا الشيء بالنسبة لنا.

فعندما ننظر حولنا سواء أكان ذلك في الريف أو فـــي الحجرة فإننا لا نلمس كل شيءٍ يمكننا أن نراه ونحن في أثناء ذلك نمارس حاسة الاتزان.

ومن المستحيل أن تفعل ذلك لأن مدى الرؤية أكثر حدةً واتساعًا من مدى اللمس حتى ونحن نتحرك في الجوار ونمارس حاسة الاتجاه لا نكون ملمين بلمس كل ما نراه أو مضطرين لذلك ونحن لا نبذل جهدًا لكي نلمس طيف مبنًى عالٍ أو إفريزه أو نلمس قمة جبلٍ بعيد، ويكفي أن نعرف أن حاسة اللمس وحقائقها مجرد احتمالات بالنسبة لقمة جبل أو ناطحة سحاب.

والحجر أو المعدن الذي يتشكل منه عمل النحات يمتلك احتمالات لكل أبعاد الحواس الأربع التي نضعها في الاعتبار.

فالعمل المصنوع من البرونز مثلًا له لونٌ وله خواصٌ بارزةٌ وهو يعرض حقائق الاتزان، وكذلك حقائق الاتجاه، ولكن النحات اليوم عادة ما يختار أبعاد الكتلة والمساحة والحافة والجلاء اللوني من بين الحقائق البصرية وحقائق اللمس لتطوير عمله – وهو عادةً ما يهمل الكتلة – رغم أنه قد يطورها أيضًا – وكما أنه عادةً ما يهمل بُعد التدرُّج اللوني، ومن ثم فإن النموذج أو العمل الفني يعد مجموعة اختيارات من بين مظاهر الإحساس الخاصة بالمادة.

والفنان المعماري يتعامل أيضًا مع موادَّ يُحتمل أنها هي الأخرى تحتوي على خواص الإحساس كافة، لكنه عادةً ما يهمل التدرُّج اللوني لمادته ويعمل مع الجلاء أو المقدار النسبي لإشراق اللون.. وهو يطور الأبعاد الخاصة بالاتزان والاتجاه ويختار أبعاد الكتلة والمساحة والحافة من أجل ترتيب نموذجه وإعداده، ومرةً ثانيةً فإن ما يفعله هو نموذجٌ به بعض المظاهر المحتملة للشيء يتم تطويرها والشغل عليها بينما يتم إهمال البعض الآخر، والمصور يتناول الأصباغ ويتعامل معها وألوان الزيت مواد سميكة وناعمة وتمتلك أبعاد الكتلة والمساحة والحافة كاحتمالات. وفي أثناء وضعه للأصباغ على مساحةٍ مسطحة يتم إهمال بُعد الكتلة ويُؤخذ في الاعتبار بُعدا المساحة والحافة، ولكن كقاعدةٍ يمكن القول إنه حتى هذه الأبعاد تصبح ثانويةً أمام تفضيل الاختلافات في درجة الجلاء في أي حالةٍ بالنظر إلى التدرُّج اللوني في معظم الحالات بالإشارة إلى الحدة بدرجةٍ أقل، والمصور أيضًا لديه اختيارات وتجريد من الاحتمالات الموجودة في مواده التي يشتغل بها لإنتاج النموذج الذي ينتجه.

وهذا الأمر له أهميةٌ كبيرةٌ حيث نأخذ في الاعتبار قيمته الكبيرة ونحن نحاول الدخول في التفاصيل الخاصة بالعمل الفني تحول إلى الصفحات من (**52** حتى **72**) لترى أمثلةً من أعمال النحت، فكل عملٍ من هذه الأعمال المقدمة تُمثّل اختلافات في حالة الحقائق الخاصة بالكتلة والمساحة والحافة وأبعاد اللمس رغم أنه عادةً ما

يكون هناك نظامٌ مميزٌ من الاختيارات يؤكدها الفنان من بين هذه الأعمال والعمل الفني يقدم حقائق مختارةً للاتزان وأيضًا للاتجاه، كقاعدة تظهر الاختلافات في العمل عندما نتحرك حوله، ولكن بالنسبة للون فإن اختلاف قيمة الجلاء في اللون هي الوحيدة التي تظهر أمامنا وغالبًا ما نجد التدرُّج اللوني مع حدته يتم إغفاله.

والموقف العام نفسه يحمل في طياته الخير بالنسبة للعمارة (انظر صفحات 73- 87) رغم أن الاختلافات في التدرُّج اللوني قد تظهر أحيانًا في العمارة كما تظهر في النحت، ورغم خضوعها لقيمة الجلاء والحدة نادرًا ما يتم تطويرها.

وقد يكون هناك ميلٌ أو نزوعٌ نحو تطوير الاتجاه في بعض أبعاده في أعمال العمارة أكثر منه في النحت.

ويمكن أيضًا اختيار الجلاء وإهمال التدرُّج اللوني والحدة؛ لأن النماذج التي تختلف من حيث هذا المصطلح من الكثرة التي تكفي لإمدادنا بأشياء كافية من حيث العلاقة التبادلية بين الاتزان والاتجاه.

وفي حالة اللوحات أو أعمال التصوير (انظر صـ 2 – صـ 35) فإنها ليست مناقضة للخبرات خارج الفن، فلا يمكننا أن نلمس كل ما نشاهده في اللحظة نفسها وبعض الأشياء التي نراها يجب أن – بأي حالٍ من الأحوال – تُقدَّم على أنها أشياء أو نماذج احتمالية لحقائق حسية ملموسة، والحقائق الحسية الملموسة التي قد تكون احتمالية في النماذج البصرية ليست وهمًا أو خيالًا، إذا كان ما نعنيه

بكلمة خيال شيئًا وهميًّا أو هلاوس وليست أكثر من حقائق مرئية في خيالٍ عامٍّ لأنها ببساطةٍ لم تُقدَّم على هيئة أبعادٍ فوريةٍ لحاسة اللمس، وإذا ما قارنا بين المدى الأكبر للرؤية وصفاء الإبصار من جانبٍ وحاسة اللمس من جانبٍ آخر فإننا سندرك ما يجعلنا نعتقد يقينًا أن الرؤية واللمس ليسا الشيء نفسه، وأنه برغم امتلاك كلٍّ منهما لأعضاء متخصصةٍ فلا بد أن يكون هناك اختلاف في إدراكنا للإحساس الذي يقدمه كلٌّ منهما.

وفي كل الأوقات والتجارب نجد أن المدى والتميز من جانب حاسة الإبصار أكبر بكثيرٍ من حاسة اللمس، ولذلك فإن بعض حقائق الإبصار قد تكون محتملةً بالنسبة لحاسة اللمس، ولكن هذا لا يجعل الحياة فوضويةً أو غير مرتبة، ونحن دائمًا نسعد بالاعتماد على التجربة المنتظمة للمعادل الحسي لحقائق الإبصار، ويمكننا أن نلف مقبض الباب ونمر من خلاله دون أن نلمس الحائط ونشهد بأنفسنا أن الباب والحائط كتلٌ صلبةٌ مع الاختلاف من حيث المساحة والحافة، لذلك لا نترعج إذا ما نظرنا إلى صورةٍ حيثُ لم نحاول أن نلمس قِمم الجبال أو الأشجار أو الأشكال الموجودة بها، فالحقائق البصرية التي تمثلها لنا الصورة هي المعادل للتجربة الحسية الملموسة مع البيانات والحقائق البصرية والواقعية، إن لوحةً تمثل منظرًا طبيعيًّا ليست وهمًا أو خيالًا؛ لأننا لا نستطيع أن نسير وسط حقائق الجلاء والتدرُّج اللوني أو الكثافة وبياناتها التي اختارها الفنان لتمثيلها في هذا النموذج أو العمل الفني (انظر صـــ 1).

وليس من الضروري أن نأخذ بالاعتبار بما قد يكون خبرة اللون في حالة توازنٍ كامل دون تدريبٍ لحاسة الاتجاه، ومثل هذا الموقف موقفٌ افتراضيٌّ لدرجة الاستحالة؛ لأننا لا نرى دون تحريك بؤبؤ العين حدقة العين والعدسة وكرية العين والرأس والجسد وبعض هؤلاء يُعرف كحقائق خاصة بالاتجاه في أي عمل لحاسة الإبصار.

***

26- الفراغ والمتعة:

هناك موضوعان يجب ألا نغفل ذكرهما قبل أن نختم حديثنا عن الفن عند مستوى الإحساس، وقبل أن نبدأ في مناقشة الفن عند مستوى التقنية أو التكنيك، أولهما هو الفراغ وعلاقته بالحواس التي تُمثِّل حقائقها النماذج التي نجدها في الأعمال الفنية والثاني هو المتعة في الفن كنتيجةٍ لتجربةٍ حسيةٍ.

ولقد رأينا للتَّوِّ أن الحقائق الفعلية للإبصار تمدُّنا بما يعادل الحقائق الحسية الملموسة، وأي عملٍ فنيٍّ مثل أي نموذجٍ آخر للإحساس تمَّت تجربته في الواقع مجموعة من الاختيارات والمجردات التي قد نهملهما أو ننتبه لهما وبسبب التعادل بين حقائق إحدى الحواس وحقائق الحواس الأخرى – وهي تعادُلية موجودة في التعامل العادي مع أي شيءٍ خاصٍّ بالحواس.

سواء أكان عملًا فنيًّا أم غير ذلك – ونحن نحجم عن القيام بعمل اعتباطي أو لا عقلاني أو نستسلم لوهمٍ عندما نقوم بعمل ما وفقًا لهذه العلاقات المألوفة، والحقيقة أن كل كائنٍ حيٍّ وبناءً على حقيقة أنه حيٌّ فعلًا يشهد بضرورة إيجاد مثل هذه المعادلات والتصرف بناءً عليها.

إن ما نسميه الفراغ أو الطرح بالإشارة إلى حقائق الإحساس هو في حد ذاته نموذجٌ، وهو نموذجٌ مكوّنٌ من عناصر الرؤية واللمس والتوازن والاتجاه وهو المجال الفعلي لما هو واقعٌ أو احتمالي لما تقدمه هذه الحواس، فلا يوجد عضوٌ متخصصٌ للفراغ أكثر مما هو موجودٌ بالنسبة لعضوٍ خاصٍّ لإدراك الزمن، ولكن أينما وُجدت حقائق الحواس الأربع تلك في الواقع الفعلي والاحتمالي وفي علاقة منتظمة يوجد الفراغ، وكما أن الحواس الأربع والأبعاد الخاصة بالاستجابة لهذه الحواس لها مجالاتٌ مستمرةٌ وبدون توقفٍ أو فجواتٍ أو مقاطعاتٍ، فكذلك يكون النموذج العام للفراغ في حالة استمرار أيضًا، إن أي تجربةٍ حسيةٍ يمكن الإشارة فيها إلى الفراغ، وكما هو الحال مع الحقائق الحسية التي ندركها ونصف كونها متصلة بتلائم مع النموذج الذي تشتمل عليه، ولكن عندما نتناول الفن عند مستوى الإحساس يكون من الأفضل أن نُحلّل حواسَّ معينةٍ مما تشارك بشكلٍ أساسي مع الأخذ في الاعتبار الاختلافات الناتجة عن اختيار الفنان.

والمتعة في الفن من أوجه خبرتنا وتجربتنا والتي تكون مهمةً حتى يمكننا أن نرى بوضوحٍ كيفية اتصال المتعة بإشباع الرغبات التي نجدها في الفن، ونحن نتذكر الألم كشيءٍ محدد أكثر من غياب المتعة؛ لأنه إحساس منفصلٌ وهو يؤخذ بهذا الشكل لأن معظم الجسم يعتبر أعضاء لحاسة الألم ولأن لديه أعصابًا متخصصة تختلف في شكلها عن أعصاب الحواس الأخرى، إلا أن هناك أجزاء من الجسم عديمة الإحساس بالكامل، وهي أجزاء مهمةٌ وهي لا تشعر بالألم لأنها تفتقر إلى الأعصاب المتخصصة.

والألم نوعٌ أيجابي من الإدراك، ولكنه مثل الحواس الأخرى لا يحدث أبدًا بمعزلٍ عن حقائق الحواس الأخرى، فعندما يكون لدينا ألمٌ في الأسنان مثلًا فإننا نعرف أين هو، ويمكننا أن نشير إلى مكانه من حيث حاسة الاتزان في الفَكِّ السفلي إلى اليمين، ومن حيث الاتجاه أو في العقل، وأيضًا من حيث اللمس؛ لأن بإمكاننا أن نضع أصبعنا على السن المريضة التي تُسبِّب الألم رغم أننا قد لا نستطيع رؤيتها، والمتعة على العكس من ذلك هي نوعٌ من الإحساس الذي لا يوجد له أعضاء متخصصةٌ، وهي التجربة التي نحسُّها عند أي ممارسةٍ ناجحةٍ لأي حاسة من الحواس، وعندما نصبح مدركين لنجاح إحدى حواسِّنا بإيجاد حقائق مرجوة في شيءٍ ما، فالمتعة إذًا هي وجةٌ من أوجه نشاط بعض الحواس، وقد توجد أيضًا في الألم في حالات معينة.

والألم حاسةٌ منفصلةٌ، والمتعة أحد مظاهر أي تجربةٍ حسية، عند التحدث ثم تشعر بكل الرضى والإشباع، مثل السعادة والأداء الناجح وذكرى سائغة ومقبولة، كالمتعة يستخدم معها الاستفسار، والمتعة وأي إشباع للرغبات متشابهة في كونهما نوعًا من الرضى، ولكن المتعة التي دائمًا ما تكون مظهرًا لحاسة ما لا يمكن أن تكون موجودةً في شيءٍ آخر ليس من الأشياء الحسية.

ولما كان كل عملٍ فنيٍّ يعتبر نموذجًا للحواس الأربع، فإن المتعة يمكن أن تكون موجودةً في حقائق هذه الحواس، وإذا ما تتبعت بعنايةٍ وحرص عملية تحليل الأعمال الفنية من حيث الإحساس وقمتَ بأداء بعض التمارين المقترحة فإنك ستنجح في فهم التجربة الحسية للأعمال الفنية، وحتى تتعهد وترعى عملية فهم الحقائق الحسية للفن وتقديرها فذلك معناه أن تزيد من قدرتك على اكتشاف المتعة الموجودة في الفن، وبذلك يمكنك أن تجد المتعة في الفن وهو ما يجب أن تبحث عنه، وحتى تبحث عن المتعة في الفن وحتى تجدها عليك الإحساس تعتقد بأن التجربة تقتصر على الحواس أو أن المتعة والنوعية الجمالية هي نفس الشيء، وبذلك يمكنك أن تتعرف إلى المتعة التي يُقدِّمها لك العمل الفني دون أن تُهمل ما يشبعه من حاجات أعمق من مجرد المتعة.

***

27- الإحساس والنموذج:

إن مصطلح نموذج pattern من المصطلحات التي قابلناها مرارًا وتكرارًا، لكن المصطلح نفسه لم يتم تحليله، والنقطة التي يجب أن تفعل فيها ذلك في هذا الكتاب هي الآن قبل أن نتعامل مع الفن عند مستوى التقنية والفن عند مستوى الشكل.

فبيانات الإحساس وحقائقه لا يتم التعامل معها عاريةً أو منفصلةً أو على كونها مراحل من الواقع، وهي دائمًا ما تُقدَّم ضمن تنظيمات متصل كل منها بالأخرى، وهذا التنظيم أو النظام المُعقَّد من الحواس المتصلة ببعضها البعض والموجودة في أي شيءٍ مدركٍ هي النموذج أو ما نطلق عليه Pattern.

تمامًا مثل البعد "اليمين" لا يمكن اكتشافه في أي شيءٍ نراه أو نلمسه دون البُعد الآخر الذي يلازمه ويظهر كل منهما اللآخر، وهو اليسار، فوجود أحدهما وجود للآخر، كذلك لا يكون لدينا إدراك مباشر للإحساس دون نموذجٍ، والنموذج هو شكل الواقع الذي نعيشه عند مستوى الإحساس بشيءٍ ما.

كل الأعمال الفنية نماذج للإحساس ونتاج لتقنيةٍ، ولكن الشيء قد يكون له جاذبيةٌ ضعيفةٌ، وقليلٌ من الصفات النوعية وراء ذلك، فالعمل الفني قد يقدم لنا متعةً نقيةً كما تفعل المنسوجات والزخارف سواءٌ أكانت منقوشةً أو ملونةً أو مرسومةً، ولكن معانيها قد تكون

مفيدةً، وربما يكون الاستمتاع بها حسيٌّ بالأساس؛ لذلك فإن هذا النوع من الرضي والاستمتاع الذي نسميه زخرفةً يكون بالتحديد استمتاعًا بالنموذج.

وكما سنرى بعد ذلك فإن الزينة ليست مطابقةً للزخرفة لأن هناك كثيرًا من الأشياء بجانب كونها زينةً تكون زخرفيةً، ولكن الفاعلية كزخارف أو القدرة على إمتاع الحواس والإحاطة بالتقنية التي أنتجت بها ويتجاهل المغاني والنوعيات الأخرى مصدرًا جوهريًّا وأساسيًّا للفن.

***

الفصل الثالث

الفن عند مستوى التقنية

الفن عند مستوى التقنية

1-إحساس الفنان والمعالجة البارعة العمل الفني:

الإحساس هو المستوى الذي تكون فيه الأعمال الفنية وما لا حصر له من الأشياء يجمعها شيءٌ مشتركٌ لكن التكنيك أو الطريقة الفنية هو المستوى الذي يوجد به الاختلاف بين هذه الأشياء والعمل الفني.

إن وجود تكنيك خاصٌ للرسم يدل بشكلٍ تقليديٍّ على اختلافات أبعد بين الأعمال الفنية والمنتجات الحرفية الأخرى.

فيزوفيوس وانتصار ساموتراس (انظر ص 1) كلاهما موضوعان للإحساس بالنسبة لأي شخصٍ يقف أمامهما ليشاهدهما، وكنماذج للإحساس فإن العامل الأساسي الذي يجعل الواحد يفرق بين هذا وذاك هو التكنيك المستخدم.

البركان والنصر كلاهما متشابهان لأنهما يتكونان من الحجر، إلا أن العلاقة بين الكتلة والمساحة والحواف التي نكتشفها في التمثال كلها نتاج أنشطةٍ بشريةٍ.

وقد تحولت المادة بأدواتٍ معينةٍ على يد إنسان يتسم بالمهارة ويعرف ماذا يفعل بها إلى الشكل الجديد. هذا التميز شيءٌ مما نتعرف إليه في الحال، ووفقًا لهذه المعرفة نتصرف عادة.

فقد تبدو أداةٌ من الصوان من العصر الحجري القديم لنا كما لو أنها قد أُنتجت بالمصادفة البحتة عند اصطدام أحجار حملتها مياه نهرٍ أو غديرٍ ذي تيارٍ قويٍّ وهو أمرٌ يثير اهتمامنا لأنه يحدث بشكل استثنائي (انظر ص 88).

الشيء الذي تصنعه يد الإنسان يشبه ما ينتج عن قوًى غير بشريةٍ وهو عكس ما نعتقد. والروعة أو الجمال والنوعية التي نكتشفها في المنتجات الإنسانية لأننا أيضًا بشرٌ مثل صانعيها، وهي مختلفةٌ إلى حدٍّ ما عن المعنى والنوعية اللذين تقابلهما في الأشياء التي نتجت بدون تدخلٍ إنسانيٍّ.

الأعمال الفنية لها علاقةٌ بكثيرٍ من المنتجات الفنية مثل الآلة الكاتبة، السكاكين، وأرغفة الخبز، لكن المظهر الذي يجعلها تختلف هو كونها أكثر اختلافًا عن باقي الأشياء.

وبالنسبة للأدوات المعقدة مثل آلات الكتابة أو الأدوات الأخرى التي تُنتَج بكميات كبيرةٍ آليًا فإن الرسومات لها أهميتها كوسيلةٍ لمعرفة التصميم ولتنظيم عمليات التصنيع.

ورغم أن الرسومات ضرورية في صنعها فإنها لا تتميز بوجود آثارٍ ليد الإنسان. فأيدي الإنسان تخلط وتعجن مواد الخبز عند عجنه بالمنزل، ولكن الخبز بشكلٍ عامٍّ تصنعه الآلات ولا حاجة لرسوماتٍ خاصةٍ به عند إنتاجه أو خبزه في البيت.

والرسم هو وسيلةٌ لصياغة التصميم في الفن، وهو يعرض نتائج الاتصال المباشر للمواد واليد البشرية التي تدعمها الأدوات التي يستخدمها الإنسان وهو يسترشد بعيون مثل عيوننا ويتم التعامل مع المواد المتاحة.

وحيثما تَكُن الأنشطة اليدوية بعيدةً وغير مقبولةً أو حيث تبدأ وتتوقف حركاتٌ متكررةٌ ومحددةٌ من نوع الحركة التي نراها في الماكينات فإن الناتج يكون منتجًا غير شخصيٍّ أو إنساني يفتقر إلى الخواص المتصلة بيد الصانع.

والاختلاف هنا يشبه الاختلاف بين اسم الرجل المطبوع أو المكتوب يدويًا في أوتوجراف. وأيدينا هي الأداة الرئيسية في تغيير الأشياء لتلبية احتياجاتنا ورغباتنا، وهي أيضًا العضو الأساسي أو الرئيسي الذي نلمس به، ومن خلال الرسم وعمليات أخرى نصنع الأعمال الفنية. وهنا يمكن القول إن الفن في مستوى التقنية يمكن أن يطلق عليه الفن في مرحلة التشكيل اليدوي.

2– فوائد التقنية:

إن أي عملٍ فنيٍّ هو نتاجٌ فنيٌّ راجعٌ إلى تقنيةٍ معينةٍ ،هذه مسألةٌ تعطي مزية الفهم لهذا العمل الفني.

ومثل الإحساس فإن التقنية فكرةٌ مألوفةٌ لأننا كثيرًا ما نستخدمها ونقدر منتجاها.

فعندما ننظر في أرجاء الغرفة أو عند رؤيتنا لمنظرٍ طبيعيٍ فإن نتائج الجهد الإنساني تكون ممثلةً.

وأول فوائد التكنيك أو ثماره هو أنه يمنحنا أسس تصنيف أنواع معينة من الإحساس أو الفهم للعمل الفني.

والفنون الجميلة تصنيفٌ تقليديٌّ وفنيٌّ لأنواع معينة من الإحساس بما في ذلك العمارة والنحت والتصوير والأعمال الفنية الصغيرة.

وكل واحدة من هذه المجموعات في حد ذاها مجموعة من الطرق الفنية أو التكنيك ولكنها تمتزج لأن الرسم مشترك فيما بينها جميعًا.

وهناك محاولات لتصنيف الرسم والتماثيل مع الألحان والأشعار والمسرحيات والرقصات كمناسبة واقعية أو محتملة لاكتساب خبرةٍ جمالية، والأشياء التي تفهم بهذه الطريقة ربما يُنظر إليها كشيءٍ جمالي، لكن مثل هذا الأسلوب وبأي حالٍ من الأحوال لا يمكن تجنُّبه لأنها قد تكون وبسهولةٍ أشياء ذات اهتمامٍ عقليٍ أو جماليٍّ وهي عادةً ما تكون كذلك.

وفي الوقت نفسه فإن التكنيك كأساسٍ لمجموعةٍ من المناسبات ذات طابعٍ معينٍ تعطي مزايا أخرى.

فالتصوير أو الرسم شيءٌ يمكننا رؤيته ونعرف أن هذا الرسم قد صنعه إنسان، ويمكننا تتبع تطور التصوير والعمارة والنحت والموسيقى والشعر والدراما وكتابة تاريخها وقراءة سجلاتها، لأننا نتعامل مع أشياء يمكن أن نعرفها في كل حالٍ كنماذج متعاقبةٍ من المحسوسات التي أنتجها تكنيكٌ ما، ويمكننا أيضًا أن نستمتع بها في أماكن معينة كالمتاحف والمسارح والمعارض الفنية وقاعات الحفلات الموسيقية.

يمكن للإنسان أن يمارس وأن يجد الرضا في الرسم والموسيقى لأنه دائمًا قادرٌ على أن يعتمد على أشياء أو نماذج من الإحساس ينتج عنها نوعٌ من التكنيك. وهي أشياء يمكننا أن نتعرف إليها ونعرفها ونستدعيها أو نتخيلها، ومن ثم فإننا نتعامل معها بفاعليةٍ.

إن كلًّا من الفنان وهؤلاء الذين يستمتعون بالفن يعتمدون على حواس اللمس، الإبصار والتوازن والاتجاه ولكن المنتج هو الذي يحدد بشكلٍ كبيرٍ كيف سيقوم المستهلك بهذا الأمر.

وجميعهم لديهم أجسام مزودةٌ بالأعضاء اللازمة للإحساس. وذلك من خلال استخدام حواسه حيث يقوم الفنان باختيار مادةٍ معينةٍ لتأكيدها وعندما تدرك نتائج عمله من خلال حواسنا فإن انتباهنا واهتمامنا يسترشد بأفعاله السابقة.

والتكنيك كعملية مهارية للفن فإنه مصطنع، ولكنه ليس غير طبيعي، فإن أفعال فيزوف والرجال الذين نحتوا (انتصار ساموثراس) يعرضون علينا عملًا مؤثرًا ومتلاحمًا. ولكن ذكاء النحات جعله قادرًا على عمل شيءٍ أكثر روعةٍ يمتلك نوعيةً أكثر حدةٍ بالنسبة للبشر الآخرون.

ومن خلال وسيلة التكنيك أو الصنعة تحقق الطبيعة البشرية ما تنجزه الطبيعة غير البشرية بفجاجةٍ إذا كان هناك ما يمكن وصفه بهذا الوصف بدون مساعدةٍ من البشر، والطبيعة وبدون تدخل من البشر تغير من مادة الإحساس المقدمة للبشر بغض النظر عن اهتمامًاتهم.

***

3- عناصر التكنيك (التقنية):

التكنيك هو سلسلةٌ من الأفعال تتعامل مع نماذج من الإحساس، يتبنى الإنسان عن طريقها المادة التي يستخدمها وفقًا للتصميم، وعندما ينجز التصميم الذي وضعه وبنجاح فإنه ينزع إلى تكرار أفعاله مرةً ثانيةً بالشكل العام للتتابع نفسه في مناسبات لاحقةٍ أخرى.

ولما كان كل عملٍ فنيٍّ هو نتاج تكنيكٍ معينٍ لذلك كان لزامًا علينا إيجاد إجابةٍ للأسئلة التي تعتمد على هذه الحقيقة والمعلومات الخاصة بتكنيك عمل فني ما، إنما هي إجابةٌ عن السؤال: كيف صُنع

هذا الشيء؟ ولإشباع هذه الحاجة يكون أفضل شيءٍ تفعله هو تحليل التكنيك إلى عناصره الأولية أو الأساسية، وعندما تناقش مسألة التكنيك فإننا نتعامل مع ثلاثة عناصر أساسية:

العنصر الأول: هو إعداد المواد المستخدمة

العنصر الثاني: الأدوات المستخدمة

العنصر الثالث: عملية صناعة هذا العمل الفني

والمواد هي أشياء توجد بشكلٍ آخر قبل أن تتحول إلى عمل فني.

الأدوات هي الأدوات المستخدمة في صنع هذا الشيء وهي نفسها منتجاتٌ فنيةٌ وهي تدعم وتمد النشاط اليدوي للإنسان وتجعل العاملين على هذا العمل الفني ينجزون عن طريق هذه الأدوات ما لا يمكن إنجازه باليد الخالية من هذه الأدوات والعمليات التصنيعية للعمل الفني هي الأفعال المتلاحقة التي يقوم بها الفنان مستخدمًا أدواته يدويًّا، وتشكيلًا وتعديلًا لمواده التي يستخدمها لينتج في النهاية النتيجة التي يعرفها مسبقًا من خلال التصميم الذي وضعه من قبل.

والمواد والأدوات وعملية التصنيع هي عوامل متكاملةٌ في خلق أي منتجٍ فنيٍّ ودائمًا يمكننا تحليله بهذه المصطلحات.

ومعظم نماذج العمل معتادةٌ وهي تتراكم في مسارٍ من المناسبات المتكررة للتعامل مع مواقف مشابهةٍ.

والتكنيك في الفن يختلف عن أي عادات أخرى وخاصةً بشكلٍ رئيسي تلك التي تسترعي انتباهًا أكثر.

وهي واعيةٌ أكثر من الشكل المعتاد كالمشي مثلًا والتي تأكد أنها تفترض حالة غريزية تحتاج لاهتمام ووعيٍ أقل.

المواقف التي تواجه الفنان خلال مسار إنتاج العمل الفني عادةً ما تكون مشكلات تستدعي التحليل الجيد وبعنايةٍ تامةٍ وبقرارٍ مسئول.

وتكنيك الفنان عند مقارنته بنماذج أفعالنا المعتادة يظهر أنه ذو خصوصية أكثر وأكثر انتقائيةً وهو يتَّبع تصميمًا أساسيًّا ويتم التعرف عليه تدريجيًّا من خلال نوعٍ من الإحساس اعتدنا لعدة قرونٍ على تعيين طرق فنية معينة أو أنواع من التكنيك، وكلها تتعلق بالرسم كفنونٍ للتصميم أو الفنون الجميلة أو الفن والتقسيم الداخلي لهذه المجموعة تشير إلى بعض المتشابهات التي تظهر بين عملياتٍ معينة.

والتصوير هو التكنيك أو الطريقة الفنية التي يتم عن طريقها نشر الأصباغ على سطح يختلف من حيث لونه عن لون الأصباغ والأدوات المعتادة للقيام بهذا الأمر هو أنواع الفرش المختلفة.

والنحت هو الطريقة الفنية أو التقنية التي يتم بها التعامل مع المواد الصلبة بالنحت أو الصب أو القوالب باستخدام أدوات خاصةٍ.

والعمارة هي الطريقة الفنية أو التكنيك الذي يتعامل أيضًا مع المواد الصلبة، ولكن يعدل الكُتل الداخلية والمناطق والحواف بالإضافة إلى الشكل الخارجي.

والرسم هو التكنيك الذي تُسحب أو تُدفع به نقطة عبر سطح أو تترك خلفها خطًا. والطباعة هي التكنيك أو الطريقة الفنية يتم بها تعديل سطح ما لينقل الحبر إلى سطح آخر، الفنون الصغرى هي طرقٌ فنيةٌ أو أنواع من التكنيك تستخدم بطرقٍ مشابهةٍ.

الأدوات عند استخدامها وعند عدم الاستخدام

يساعدنا تقسيم التكنيك إلى العناصر الثلاثة والتي هي عبارة عن المواد والأدوات والمعالجة أو عملية تصنيع العمل الفني على فهم المشكلات التي تصعد إلى السطح عند مناقشتنا لمسألة الفن. الأسئلة التي تتعلق بالتصميم والأداء والشكل والكفاءة والوظيفة والزخارف يمكن التعامل معها بنجاحٍ كنتيجةٍ لهذا التميز بين العناصر الثلاثة، فإذا ما أخذنا في الاعتبار طبيعة الأدوات فإننا لن نكون معرضين للحيرة بسبب افتراض عدم الانسجام أو الاتساق بين التصميم والوظيفة أو بين الحاجة التي يخضع فيها الشخص للآخر.

لدينا اتجاهان وثيقا الصلة ببعضهما البعض فيما يتعلق بالأدوات وهما: عندما نستخدم هذه الأدوات وعندما ننظر إليها، وعندما تكون في حالة تشغيلٍ فإننا لا نميل في التفكير فيها على أنها شيءٌ مميزٌ أو

مختلفٌ أو منفصلٌ عنا، و عندما يستخدم إنسان يديه فإنها أجزاء مكملةٌ لجسمه ولا توضع بعيدًا عن جسمه في أثناء قيامه بعملٍ ما، والأدوات الأخرى ما هي إلا امتداد لقدراتنا عندما نوظف هذه الأدوات، وعندما يدفع فنانٌ بقلم رصاص عبر لوحٍ من الورق أو يسحب يبدو هذا القلم لوهلةٍ كجزءٍ منه مثل يده، فالأدوات التي نمسكها ونحركها تزيد وتنقي ما يمكن أن نفعله بأيدينا.

ويهتم الفنان بقلمه خاصةً إذا ما انكسر سن القلم، وعندما تكون الأداة غير كفءٍ أو غير مألوفةٍ أو تفشل في إنتاج أو عمل النتائج المتوقعة منها فإنه يلاحظ أن هذه الأداة وكأنها شيءٌ منفصلٌ عنه لأنها تصبح مُعَوِّقةً أكثر منها أداةً تسهِّل عليه مجهوده.

وأثناء عمل الفنان مستخدمًا أداةً يعرف كيف يستخدمها باقتدار بحيث تكون في أثناء ذلك جزءًا من ذاته، فإنه يركز اهتمامه ليس على الأداة المستخدمة فقط وإنما على المواد التي يستعملها، وتتكون معالجته للمادة والموضوع الفني من سلسلة من الأفعال التي عن طريقها يستخدم أدواته ويعدل مواده وفقًا لتصميمه ويكون اهتمامه الفوري في تغيير المواد وتحويلها.

ولكن بعض الأدوات والأجهزة يُنظر إليها بشكلٍ متكررٍ حتى في حالة عدم الاستخدام، وكنموذج للإحساس فإن الشيء الفني ربما يحتاج إلى فحصٍ أكثر بسبب الزخارف الإضافية عندما يستخدم رجلٌ

سيفه في القتال والطعن فإن السيف يعد امتدادًا ليد هذا الرجل وفي أثناء القتال فإنه لا يُلقي بالًا أو يهتم بالزخارف الموجودة على السيف، ولكن مناسبات مشاهدة السيف والتحقق من زخارفه أكثر من فترات استخدامه في القتال، وفي أثناء تعطله عن العمل يمكن فحص السلاح وتناوله لتقدير كفاءته، وربما يشعر المرء بالإعجاب بالسلاح وبماضيه الذي استخدم فيه وربما لما هو موعودٌ منه في المستقبل. وإذا ما كان السلاح بالإضافة إلى ذلك مزخرفًا أو مزينًا بزخارف فإنه يكون أكثر من مجرد سيفٍ لأنه يُرضي حامله في أثناء تأدية وظيفته كقطعة سلاح أو حتى في أثناء وجوده كعملٍ فني.

(انظر ص 97) إن الرضا الذي تستحوذ عليه أداةٌ ما في أثناء التشغيل أو عدم التشغيل يجب ألا تتعارض مع بعضها البعض في كلا الحالين.

ولكن الزخارف محافظةٌ بشكلٍ غير عادي وليست حالات وجود الزخارف مع كفاءة العمل من الأمور النادرة بل هي متكررةٌ، ونادرًا ما تعوق الزخارف تشغيل الأداة.

وكما ترى في العمارة الدورية (انظر ص 74) فإن الملامح المعمارية المطلوبة للكفاءة في المباني الأولى المصنوعة من الخشب يمكن أن تظل موجودةً كشكلٍ زخرفيٍ دون أن تقلل من استخدام المبنى عندما يصنع من الحجر لا من الخشب.

وعلى أي حالٍ فإن قطارات السكك الحديدية والسفن والطائرات والسيارات قد احتفظت مدةً طويلة بعناصر في التصميم تعود إلى وسائل مبكرةٍ للنقل، ولكن كزخارف فإنها تعوق العمليات الاقتصادية بقوةٍ متزايدة.

إن تعميم مثل هذه الآلات قد تحسن في الآونة الأخيرة (انظر ص 98).

ومن ثمَّ فإن زخرفة أداةٍ من الأدوات يجب ألا يقلل فاعليتها وكفاءتها، وأن الأداة الواضحة والتي كثيرًا ما ينظر اليها أو يتأملها الآخرون ربما تسر العين كمدركٍ محسوسٍ في أثناء عدم استخدامها.

ولا حاجة هنا لإيجاد صراعٍ بين الوظيفة والزخرفة، ويجب ألا يوضع ذلك في الاعتبار من داخل هذه الحدود لا يُحدِّد أيٌّ منهما الآخر، فالسيف يمكن أن تتم زخرفته بزخارف أرابيسك أو أي نوعٍ آخر من الزخرفة بدون أن يؤثر ذلك في أدائه في المعركة.

وعلى النقيض من ذلك يمكن أن تعطي زخارف الأرابيسك نوعًا من الرضا عند استخدامها على أسطح قطع البلاط أو قطعة من الحرير، حيث إن المطلوب من كلٍ منهما يختلف عن الآخر تمامًا.. فالأدوات التي يستخدمها الفنانون مثل الفرش وأقلام الرصاص والأزاميل سرعان ما تبلى وعادةً ما تطرح جانبًا، إلا أنها أدواتٌ أولًا

وأخيرًا. والعاملون في بيع المواد والأدوات الفنية التي يستخدمها الفنان لا يزالون يبيعون بالتات ذات تصاميم باروكيةٍ فخمةٍ.

والتأثير البصري والملموس لهذه النماذج هو الذي كتب لها الحياة؛ لأنها لا تختلف من حيث الكفاءة عن الأدوات الأخرى.

***

4- التكنيك والتصميم:

الفن في المستوى التكنيكي مَثلُه مَثل الفن في مستوى الإحساس وهو يشمل نوعًا من العلاقة التبادلية، والتصميم هو الشيء وثيق الصلة بالتكنيك كما أن الإحساس متصلٌ بالنموذج.

والبالتا التي ذكرت للتو هي ثمرة للتكنيك، والتكنيك الذي صنعها يمكن دراسته بالرجوع إلى المواد والأدوات والمعالجة لتصميم أو خطة تنفيذ العمَل مسألةٌ حتميةٌ للنجاح في صنع هذا الشيء.

والتصميم الخاص بالعمل الفني يصبح سهلًا ويمكن الاسترشاد به بواسطة الرسم ويتم إنجاز الخطة من خلال التكنيك وفي أي عملٍ فنيٍّ يمكن تحليله بمساعدة الرسم. وعندما يكون لدينا الرسوم التخطيطية الأولى يمكننا أن نرى فيها ما إذا كان الفنان قد أنجز عمله بالشكل الذي نراه في المخطط.. (انظر ص 36 \ ص42).

فالعمل الفني ربما يستحوذ على رضا كثير من الأنواع المختلفة من البشر، ولكن إنتاج العمل الفني يكون تنفيذ التصميم وحده مسألةً أساسيةً، وربما يرغب الفنان أن تكون ثمرة عمله الفني مثلًا السخرية من عدوٍ أو الارتقاء بمذهب دينيٍّ أو حتى شراء حُلةٍ جديدةٍ، ولكن هذه الأشياء أمورٌ جانبيةٌ بينما التصميم لا يمكن الاستغناء عنه.

وعلى مستوي التكنيك فإن الفنان عادةً ما يشتبك في صراعاتٍ طويلةٍ مرهقةٍ ومكلفةٍ، ولتجنب المخاطر ولتأكيد النجاح وللتعرف إلى الشكل المتخيل بكل حريةٍ ممكنةٍ قبل الخطوات النهائية يقوم الفنان بعمل رسومات العمل الفني، وهو يستطيع عن طريق الرسومات تخيُّل ما سيكون عليه العمل الفني بشكلٍ دقيق، وهو يحكم ويسيطر على عملياته، ومن ثم فإنه عندما ينتهي مما يفعله فذلك يعني أنه قد حقق خطته قدر ما يستطيع.

التصميم يعني قبل أي شيءٍ الرسم، والرسم لا يزال هو المؤكّد والمعنى الأصلي للرسم في اللغات مثل الفرنسية والإيطالية وهي لها لفظة مقاربة ديسين dessin وديسينو disegno وهي تُستخدم بمعنى الرسم والتصميم، ولأن الفنان يستخدم الرسومات في صياغة خطته التي ينجزها لذلك فإن الكلمة تطلبت معنًى عامًّا لتحقيق الفرص أو النية بوسيلةٍ هي الرسم، بينما في الإنجليزية فإن المصطلح في أحدث استخداماته قد فقد علاقته بالرسم وأصبح الآن يعني الإشارة إلى الهدف بشكلٍ عام.

ولكنه في عناوين مثل الأكاديمية القومية للتصميم nationalacademy of design فإنه لا يزال يحتفظ بمعناه الأصلي وهو الأساس الذي يجمع بشكل شرعي بين العمارة والنحت والتصوير والطباعة والفنون الصغرى.

والتكنيك والتصميم تحكمهما علاقةٌ تبادليةٌ وفي الواقع لا تُرى إحداها دون الأخرى، ويمكننا أن نوظف الكلمات لنميِّز بين التكنيك والتصميم كمظاهر لشيءٍ معينٍ ألا وهو العمل الفني. ويمكننا أن نفصل الرموز اللفظية وأن نناقشها بعيدًا كل منهما عن الآخر، لكننا لا نستطيع أن نفصل مظاهر العمل الفني ذاتها عن بعضها البعض خلال عملية التجريب.

مثال ذلك.. خذ بشكلٍ عشوائيٍ أيًّا من الأعمال الفنية المصورة في الصفحات الأولى من هذا الكتاب كل واحدٍ منها نتاج نشاط تم التخطيط المسبق له، والتخطيط هو التصميم والشيء نفسه هو إنجاز هذا التصميم.

وعكس التصميم كعملية مخططة هو الصدفة أو الفرصة رغم أن (انتصار ساموتراس) قد عانت الإهمال والتجريح تظل مختلفةً عن فيزفيوس وهي في هذا نتاج تكنيكٍ أي طريقة معالجة فنية، والفنان الذي صنعها اشتغل وفقا لخطةٍ معينة.

والبركان ينفث ويخرج دخانًا، أبخرةً، ورماد أو لافا. لكنه لا ينتج تماثيل. لا يمكنا أن ندرس معالجاته ونتائجه، لكنـــه لـــيس هـــدف المخططات التي يصوغها البشر.

***

5-الفهم الخاطئ للتكنيك:

يجب أن نحرص على ألّا نخلط بين التصميم والغرض من الأداة. فالغرض من الأداة هو خطةٌ لتحقيق أعلى أداء عبر استخدام شيء ما كأداة، فالرجل الذي يشعر بالعطش يستخدم كوب الماء كأداة لإرواء عطشه من خلال استخدامه شيئًا كأداة لسقي الماء وهو أمرٌ خارجيٌ بالنسبة لهذه الأشياء، وكوسيلةٍ لتحقيق أقصى غاياته فلا فرق في ما هي المواد المصنعة منها هذا الكوب أو شكله إلا أنها تحتوي الماء الذي يستطيع أن يروي عطشه، ومن الأخطاء الشائعة الاعتقاد بأن التصميم هو مثالٌ على الغرض من الأداة على أساس أن كلًّا منهما يهدف إلى إشباع حاجة ما. فإن الفازة الإغريقية (انظرص 90 \ ص 91) ما هي إلا نتاج تكنيك معين، وعندما أكمل الفنان تصميمه فإنه وصل إلى النهاية التي سيعمل عليها، وبذلك فإنه لم يحتجْ لصُنعها إشباعًا لعطشه إذا ما سُئل هذا الصانع في أثناء انشغاله بصنع هذه الفازة: ماذا تصنع؟ سيكون رده الطبيعي: إنه يصنع فازة. ولكن بالنسبة للمشتري الأصلي لهذه الفازة الإغريقية فإنها أداةٌ لتأمين هدف

أعلى، وإذا ما سُئل التاجر الذي يتعامل في بيع هذه الفازات فيم تصلح هذه الفازة؟ فسوف يشير إلى نوع السائل الذي سوف تحفظه فيها وسوف تصبُّه منها بعد ذلك.

عندما تبلى فرشاة الرسم فإن الفنان عادةً ما يلقى بها جانبًا عندما تصبح الأداة غير ملائمة للاستخدام وفقًا للغرض منها كأداةٍ فإنه من ثم يتخلص منها، ولكن الفازة الإغريقية يتم الاحتفاظ بها حتى بعد أن فقدت وظيفتها كأداة، ولدينا أدواتٌ أقل تكلفةً لتحقيق هدف مشابه ونجد لها معنًى ونوعيةً رغم فقدانها أهميتها كأداة، وهذا هو مقصدنا إذا ما كان الغرض منها كأداةٍ والتصميم نفس الشيء.

والفارق بين التصميم والغرض منها كأداة أحيانًا يكون مشوشًا بحسب التفكير، فبعض الأهداف تكون في كونها أداةً وهو الأمر الذي يحتاج إلى مناقشةٍ لإنجاز التصميم بواسطة التكنيك، فهذا هو الهدف؛ لذلك فإن التصميم هدف أدواتي.

ويمكن الاستدلال بسلسلة مشابهة من التفكير في الادِّعاء بأن الثلج بعض الماء وأن البخار هو ثلجٌ، وأن كلًّا من الثلج وبخار الماء شكلٌ من أشكال الماء، ولكن الفروق كبيرةٌ بما يوضح لنا بشكلٍ كبيرٍ أننا لا يمكن أن نصنفهما كشيءٍ مماثلٍ.

والتصميم نوعٌ من الغرض وهو الشيء الأساسي للفن عند مستوى التقنية لكن الهدف الأدواتي هو مظهرٌ من مظاهر الفن ربما يحمله في طياته العمل الفني، وربما لا يحمله، وقد يفقده بعد أن يكون

معه، ومن ثم فإن الهدف الأدواتي قد لا يكون جوهريًّا بالنسبة للفن كشيءٍ وثيق الصلة بالتكنيك.

والخبرة في التصميم وتبادلية التكنيك مع الأدوات وهي عناصر أدواتيه للتكنيك أمرٌ مألوفٌ ويجب تجنبها عند فهمنا وتقديرنا للفن، ولكن العلاقات بين الكلمات والأعمال الفنية متشابهةٌ وهذه الأشياء التي قد تبدو لنا لا يشبه أحدها الآخر أكثر أهمية بالنسبة لنا.

***

6- الأعمال الفنية والكلمات:

ونحن نؤكد حقيقة الفن بشكلٍ يسهل التعرف إليه من خلال قولنا إن العمل الفني هو أحد أنواع المدركات أو المحسوسات وله تصميمٌ يتم إنتاجه من خلال ما يعرف بالتكنيك أو طريقة المعالجة.

وفي الوقت نفسه عادةً لا نخطئ في معرفة بورتريه الشخص المرسوم (انظر ص7) ونحن ندرك ونعي أن البورتريه من التصوير وللأسف كثيرٌ منا على - أي حال - يرتكبون خطأً متوازيًّا في العلاقة مع أنواعٍ مألوفةٍ أكثر، وهي أيضًا نموذجٌ من الإدراك أو الإحساس وناتجةٌ عن عملياتٍ فنيةٍ تكنيكية.

وعندما نقرأ كلماتٍ مكتوبةً أو نسمع كلماتٍ مقروءةً فإننا أيضًا أمام نماذج من الإحساس ينتجها البشر من خلال ممارسة عاداتٍ أو

طرقٍ فنيةٍ معينةٍ، ونحن نستخدمها مرارًا وتكرارًا وعادة ما تكون دون بذل مجهودٍ كبيرٍ، لذلك فإن الكُتَّاب المحترفين والخُطباء هم الذين ينزعون لرؤية مظاهر الإحساس والمظاهر الفنية فيما يقرؤون، ولكن حتى هم أنفسهم يخطئون أحيانًا وربما ينخدعون بسهولة تعاملنا مع الكلمات وربما عادةً ما يعتقدون أن الكلمات والتفكير أشياء متطابقةٌ وأن الكتابة أو الكلام والتفكير هما شيء واحدٌ، فإذا ما كان الأمر كذلك فإن أي تعبيرٍ عن التفكير غير الكلمات يكون في أقصاه أمرًا غير مناسبٍ وبديلًا لا محل له.

والعمل الفني قد يكون حالةً من الغباء وعدم البراعة ربما كان التعبير عما يريد بالكلمات أكثر توفيقًا.

ويمكننا أن نفهم لماذا نخلط دائمًا بين الكلمات والتفكير ونجعلهما شيئًا واحدًا على أساس أننا نستخدمهما دائمًا وبكفاءة كوسيلةٍ للتعبير والاتصال فيما بيننا، وهي نسبيًا رموز شفافةٌ وعلاماتٌ ونحن نهتم بالمعنى والنوعية والنتائج المترتبة على هذه الكلمات أكثر من اهتمامنا بالإحساس أو إدراك مما تتكون هذه الكلمات أو بأحوالها التكنيكية، وعلى العكس من ذلك نجد أن القليل منا مصورون ونحن قلَّما نقول إن الرسم والتفكير متطابقان، وأنك عندما ترسم فإنك تفكر وعندما تفكر فإنك ترسم. ودائمًا ما يُقارَن الرسم بالكلمات وهو رمزٌ شفافٌ لأننا لا ننتج لوحاتٍ بشكلٍ دائمٍ ونستمتع باللوحات كما نفعل مع الكلمات.

والاعتقاد الشائع هو أنك عندما تفكر فإنه الشيء نفسه عند الكلام أو الكتابة وأن تتكلم أو تكتب فإنك تفكر، ولكن إذا كانت الأعمال الفنية بديلًا غير متقن عن الكلمات، فليس من الحكمة أن ننفق الوقت والمال لإقامة معرض للتحف الفنية. فالأعمال المطبوعة من اللوحات المعلقة على الحائط أفضل من تحمل مشقة الذهاب لمتحف اللوفر لمشاهدة لوحة (النصر) والقوى السحرية للكلمات سوف تعطينا شيئًا أفضل من الأصل، والفنان بناءً على ذلك ليس بالرجل الذي يتحدث أو يكتب بديلًا عن التصوير أو النحت إذا كان قادرًا على ذلك.

فاللوحات والتماثيل والقصائد والروايات والخطب كلها إنتاج بشريٌّ يتم حسب التكنيك الملائم، وكل هذه المنتجات نماذج من الأحاسيس المختارة والمنتقاة، فالتصوير ليس مجرد أكثر أو أقل من قصيدة غير واضحة.

والأخطاء دائمًا ما تعلق معًا لدعم كل منها الآخر، وعندما يكون الأمر خرافةً لفظيةً ومضافًا إليها مذهب التقليد فإننا نجد أُسسًا أيقونيةً متعصبةً، وإذا ما كان المفترض أن يكون الفن نسخةً أخرى مطابقةً للأشياء الطبيعية وبمنتهى الدقة فإن الأعمال الفنية نادرًا ما تشبع هذا الطلب، وعندما ينجح عملٌ فنيٌّ في تكراره الجزئي لأشياء أنتجت بدون تكنيك فإنه في أحسن حالاته مجرد وهم أو ضلال بينما تفشل الأعمال المقلدة غير المقنعة في تحقيق الخداع.

وإذا ما تقبّلنا وجهتي النظر الخاطئتين هاتين يجب علينا أن نقول إنه ما دام التقليد الناجح نادر الوجود فحتى في أثناء ذلك يكون مجرد خداع فمن الخير لنا أن نتجنبه وأن نعتمد بشكلٍ أكبر على الكلمات التي في النهاية هي أشياء حقيقيةٌ.

ولكن كلًّا من الأعمال الفنية والكلمات نماذج من الإحساس والإدراك، وهما نتاج تكنيك معين، وكلاهما نتيجة لنشاطٍ إنسانيٍ ويمنحنا نوعًا من الرضا. والأعمال الفنية تمنحنا أكثر من التمثيل، كما أن الكلمات ليست مقيدة بالوصف فيجب أن نضع في أذهاننا أن الفن عند مستوى التكنيك (التقنية) هو الفن في حالة الشغل اليدوي، حيث إن التكنيك يتكوَّن من المواد والأدوات والمعالجة وفقًا للتصميم كعلاقةٍ تبادليةٍ، وأننا يجب ألا نخلط بين التصميم والأدواتية (أو استخدام العمل الفني كأداةٍ معينةٍ) أو أن نظنَّ أن الأعمال الفنية بديلةٌ عن الكلمات.

ولقد أصبحنا الآن مستعدين للبحث والفحص عن أقرب الطرق الفنية الخاصة التي تنتج بها الأعمال الفنية.

***

7-الرسم:

عندما نفكر في الطرق الفنية أو التكنيك فإن أول ما يتبادر إلى أذهاننا هو الرسم (انظر ص36، ص38، ص42) وهو طريقةٌ فنيةٌ خاصةٌ يمكننا من أن نظهر بوضوح مثل هذه الأشياء غير المتشابهة كالكاتدرائية مثلًا (انظر ص 79، ص81)، والرسم بالألوان المائية (انظر ص 34) أو السجادة الفارسية الشرقية يمكن أن يُسمى فنٌّ وهو من الأمور الشائعة، وفي الوقت نفسه فإنها تكنيكٌ نألفه لأننا جميعا نعرف كيف نكتب والرسم يشبه في كثير من الأحيان الكتابة.

وبعض الثقافات الصينية والإسلامية ترى الخط أقرب إلى الرسم منه في الحضارات الغربية (انظر صفحات 35 \ 93). ونفس الأدوات مستخدمة للاثنين معًا سواءً الرسم أو الخط، كما أن البارعين من الخطاطين لهم القدر نفسه من الإعجاب مثل الصور ومَن يرسمونها.

الرسم من حيث الشكل لا يُوحي بوجود مشكلات فنيةٍ لأننا نعرف كيف يصنع الرسم ونألف معالجة الرسم، ولكن بالمقارنة مع رسم الخطوط الخارجية (انظر ص40) فلا شيء في الفن يمكن أن يكون أكثر تجريدًا، وتستخدم الهندسة الرسوم البيانية أو نماذج مصنوعة من الخطوط لحذفها، لكن الفن لا يصبح تجريديًّا بأن يكون أكثر قربًا إلى الهندسة؛ لأن الهندسة استعارت الخطوط المرسومة من

الفن، والخطوط الخارجية هي بالفعل تجريدية لدرجةٍ كبيرة، والصلة بين فن الخطِّ والرسم وثيقة لكن فصلهما أجمل بالنسبة لنا، فكلّ الثقافات التاريخية عاشت مرحلةً كان الرسم والكتابة يُعرَّف كلٌّ منهما بالآخر. والأطفال الصغار وبعض المتوحشين الذين لا يعرفون الكتابة لا يزالون يستخدمون تكنيكًا واحدًا للقيام بالعمل الذي يقوم به بين المتحضرون بشكلٍ منفصلٍ الكتابة والرسم وأن الحروف من الصور لا يزال واضحًا في اشتقاق، وحروف الكتابة الصينية ورغم صعوبة ملاحظة ذلك فإن حروفنا أيضًا (يقصد الحرف اللاتيني الأوروبي) تأتي من المعين نفسه، فعلى سبيل المثال الحرف M يمكن تتبعه من اليونانية القديمة واللاتينية كما يمكن رؤية العلاقة بين رسم البومة كحرف هجائي مقابل M في المصرية القديمة الهيروغليفية لأن البومة بالهيروغليفية Mulak مولاك، وعندما أصبحت العلامات المرسومة مختصرة وأصبح لهما مواصفاتٌ معينة حتى أن الصور الأساسية لم يعد لها وجودٌ وعندما تشير إلى أصواتٍ معينةٍ وحروفٍ صامتةٍ وحروفٍ متحركةٍ أكثر منها كلمات أو حروف مقاطع تحقق الفصل أو التمييز بين الكتابة والرسم حتى هذه الفترة كان كل شكل من أشكال الكتابة فنيًّا في حدٍّ ذاته وبعد ذلك أصبح بعض الكتّاب فقط هم القادرين على أن يفعلوا ذلك.

والعديد من الطرق الفنية أو التكنيك في الفنون الصغرى تأتي من عصور ما قبل التاريخ، فلقد ظهر فن النسيج والفخار قبل فجر التاريخ، والاختلافات بين ما قبل التاريخ والثقافات التاريخية بين هؤلاء الذين لديهم رسم فقط وهؤلاء الذين لديهم رسم ونظام كتابي، ولكن مع التصنيع المعقد باستخدام الماكينات لا يستطيع أي مدير مصنع تشغيل أنوال المصنع بدون رسوم التصميمات، وحتى الفنون الصغرى بعد أن أصبحت ميكانيكيةً أصبحت هي الأخرى تعتمد على الرسم.

***

8- مواد الرسم وأدوات ومعالجته:

لقد أصبحت مواد الرسم مثل القلم الرصاص والورق في متناول الأيدي بشكل دائم، وتتكون مواد الرسم من سطحٍ خاملٍ ومادة نشطة، وتتراوح الأدوات ما بين موادٌ معدنيةٍ مسننةٍ صلبةٍ إلى فرشٍ ناعمةٍ والمعالجة تتم بتحريك المادة النشطة بطريقةٍ ما فوق السطح الخامل ولتترك تسجيل لهذه الحركة في هذه اللحظة.

من بين الأسطح الخاملة (passive surfaces) مادة الورق وهي مادةٌ حديثةٌ نسبيًا لم تكن متاحةً بشكلٍ عامٍ في أوروبا قبل القرن الرابع عشر، رغم أن لها أصلًا مبكرًا في الشرق، قبل استخدام الورق كانت هناك مواد أخرى تشمل أوراق البردي والرق (جلود

الحيوانات) والقطن والحرير، تقوم بعمل سطحٍ لرسم الخطوط. وعندما قدم الورق لأول مرة كان له ملمسٌ تطلب إضافة غطاءٍ ناعم وهذه الأرضية كانت رماديةً أكثر منها بيضاء اللون، وسرعان ما أصبح بالإمكان تحويلها إلى تنويعةٍ من الأوزان والملمس والألوان.

إن أي سطحٍ ناعمٍ يمكن الرسم عليه سواءٌ أكان حوائط يعلوها الجص، جافةً أو رطبةً أو لوحاتٍ خشبيةً، وهذه المواد مثل الورق في المراحل الأولى يجب على الفنان القيام بإعداد هذه المواد حتى يمكن للمادة النشطة أن تترك آثارًا عليها.

والمادة النشطة (the active material) والأدوات أحيانًا تكون متماثلةً أو متطابقةً كما في حالة استخدامنا لعصا من الفحم وجرها فوق لوحٍ من الورق بغرض الرسم، لكن الطباشير عادةً ما يكون داخل ماسك من المعدن والقضبان الرفيعة أو أقلام الرصاص الجرافيت تكون داخل حاويةٍ من الخشب هي جسم القلم الرصاص، وعند استخدام معدنٍ مثل الرصاص أو الفضة تكون الأداة قضيبًا مدببًا من المادة النشطة نفسها، فإن رقة الخط الرمادي الذي تتركه الحافة الفضية silver point جذبت إليها كل من ليوناردو، ودورر، ورافائيل خاصةً للأعمال المتميزة أكثر منها دراساتٍ خطية (انظر ص 38).

وكانت أقلام الحبر تُصنع من ريش الأوز أو أي شيء آخر من الريش الأجوف أو الغاب أما أقلام الحبر المصنوعة من المعدن والحديد فهي اختراعٌ حديثٌ وقد استُخدمت الفرشاة المدببة لعمل خطوط كما نراها على الفازات الإغريقية والخطوط نظيفةً بشكلٍ خاصٍّ من النوع المسمى الأرضية البيضاء ليكيثوي (انظر ص 90).

وكانت الفرشاة المدببة في الشرقين الأدنى والأقصى أداةً للكتابة والرسم، وعند استخدام القلم أو الفرشاة فإن المادة النشطة تكون سائلًا يتدفق تحت ضغطٍ من الأداة المُستخدمة تحت ضغطٍ في أثناء تحركها عند اتصالها بالمادة الخاملة أو الساكنة.

ويمكن أيضًا حفر الخط على السطح الناعم مثل الشمع أو الطين المبلل أو الجص. وكانت الرسومات التي تقود الفرشاة توضع عادةً باستخدام قلمٍ من البرونز أو الحديد مستدق الحرف أشبه بالإبرة ويتم قطع الخطوط لعمق طفيف وهو ما نجده أحيانًا في أعمال الفريسكو (انظر ص 34) ورسومات الفازات ومثل هذا الخط المرسوم يعطينا مادةً بصريةً وحسيةً.

ومن بين المواد النشطة الأكثر نعومةً الفحم الحجري، وألوان الشمع والطباشير والباستيل، ويمكن استخدام الطباشير الأحمر والأسود والأبيض وكذلك أي ألوان أخرى من درجات اللون سواءٌ وحده أو مع غيره من الألوان على الورق الذي يختلف من حيث اللون عن لون الطباشير.

9- الطباعة:

إن تكنيك الرسم عاملٌ هامٌ في الطباعة وهي شيء مما نألفه اليوم لأن غالبية الصور التي نراها في الجرائد والمجلات صُنعت بترجمة التصوير الضوئي على ألواحٍ من الألوان النصفية وهذه الألواح لا تعد من الأعمال الفنية لأنها بالكامل تعتمد على التصوير الضوئي ولا تعطي إلا مساحة ضئيلة جدًّا للعمل اليدوي من جانب العامل والطرق الفنية أو التكنيك الذي تنتج به هذه الأعمال التجارية أكثر عددًا وأكثر تعقيدًا عن تلك المستخدمة في الأعمال الفنية.

والطبع يختلف عن الرسم وبينما نرى نتيجةً واحدةً فريدةً في الرسم فإن الطباعة نتائجها متعددةٌ ومتنوعةٌ أو رسم متكرر. وقد بدأت الطباعة منذ عدة قرونٍ حتى قبل طباعة الكلمات باستخدام الأحرف المتحركة، وذلك لإشباع رغبات الناس التواقين إلى رؤية واقتناء الصور عندما كانت اللوحات الزيتية نادرةً ومرتفعة الثمن. والفنانون في الوقت نفسه كان لديهم الرغبة في مضاعفة اللوحات لتخزينها تجاريًّا وعادةً ما كانت رسومات في حقائب ينتجها كبار المصورين أو نسخًا مقلدةً عنهم، وكانت هذه الرسومات مستخدمةً كنماذج وعيناتٍ، وبسبب شعبية هذه اللوحات المطبوعة انتشر تأثيرها في نطاقٍ واسعٍ وبسرعةٍ كما نرى في حالة رواسم أو أكليشيهات مارك أنطونيو ريموندي التي صنعها بعد رافاييل، وكل

الطرق الفنية أو التكنيك الذي تصنع منه الطباعة أساسها إعداد سطحٍ صلبٍ هو الرسم أو أكليشيه لاستقبال الحبر ثم نقله إلى سطح أكثر نعومةٍ أو ليونةٍ عادةً ما يكون الورق.

وما دام السطح الصلب قد ظَلَّ كما هو لم يجرح فإن عملية الطباعة يمكن أن تتكرر مما ينتج طبعات أكثر، ولكن لا توجد حالة نجد فيها انطباعًا بأن هذا العمل هو الأصلي الموجود على اللوح أو الأكليشيه، فعلى سبيل المثال عند الحفر بماء النار فإن اللوح والحبر والورق يتم التعامل معهم بشكلٍ منفصلٍ، وهي ليست أعمالاً فنيةً، ولكن النتيجة مركبةٌ منها جميعًا.

ولم تخترع الطرق الرئيسية لغرض صناعة مطبوعات، بمعنى أنه تم استحداث معالجة خاصة، وتم توظيف طرق فنية معينة لبعض الوقت قبل استخدامها لمضاعفة اللوحات والنماذج، لكن فن حفر الأكليشيه مستخدمٌ على يد صاغه الذهب والمجوهرات.

كما استخدم الطبع بالحفر على الأكليشيهات الخشبية من جانب صُناع النسيج، وقد استُخدم ذلك فترةً طويلةً قبل أن يستخدمه الفنانون لطباعة لوحاتهم ومضاعفتها لأغراضٍ تجاريةٍ على الورق.

إن أساس تصنيف الطرق الفنية للطباعة يعتمد على كيفية إعداد السطح الأكثر صلابةً لاستقبال الحبر، وبالطريقة التي يتصل بها هذا السطح الصلب الذي يحوي المداد مع الطرق بحيث يظل هناك انطباع باقٍ على السطح الناعم

وبهذه الطريقة فإن أكليشيهات الطباعة تبدو كأمثلة من النحت البارز أو النحت الغائر أو معالجات سطحية، ويمكن القول إن السطح الصلب أو الطباعة في حد ذاتها أداةٌ لعمل انطباعٍ، حيث إن الحبر والورق يظهران في النتيجة النهائية فقط لكن الجزء الأكبر أهميةً في صناعة الطباعة هو إعداد السطح النشيط، والفنان مهمومٌ بشكلٍ رئيسي بتشكيل المادة المصنوعة فيها وتحويل هذه الأداة إلى أداةٍ عالية التخصص. والملاحظة نفسها يمكن تطبيقها على النماذج الأولى للنحات أو رسومات الفنان عندما يكون الغرض منها إنجاز شيءٍ نهائيٍّ آخر مثل التصوير الزيتي أو صب تمثال من البرونز. لكن الرسومات والإسكيتشات في الطين قد ينظر إليها في مناسباتٍ كغايةٍ نهائية في حد ذاتها، بينما لا ينظر إلى الألواح أو الكتلة الخشبية أو الحجرية التي تنقل الحبر إلى الورق بنفس الطريقة إلا في القليل النادر.

***

10- الطباعة بالحفر البارز:

أن الرسوم الخشبية أو أكليشيه أو حفر الرواسم الخشبية أو حفر المشمع كلها من الطرق الفنية للحفر البارز (انظر ص **44**، ص **47**) بالنسبة للرسوم الخشبية المحققة **woodcut** فإن المادة الرئيسية التي يصنع منها السطح النشط **active surface** هي مادة الخشب على هيئة لوحٍ ثقيلٍ وسميكٍ يتم نشرها طوليًا باتجاه نمو الشجرة، وبالنسبة

لحفر الرسوم الخشبية أو ما يُسمى wood engraving يستخدم خشبٌ أكثر قساوةً أو صلابةً ويتم القطع عبر الحبيبات بزاوية قائمةٍ مع اتجاه نمو الشجرة.

أما مادة (اللينوليوم) تلك المستخدمة في مشمع الأرضيات فهي حديثة وتستخدم الآن مادةٌ أكثرً ليونةً بنفس أسلوب الخشب في حفر الرواسم الخشبية، كما أن الحبر المستخدم أكثر كثافةً والورق أكثر جفافًا وذلك في عمليات الطباعة باستخدام الرواسم الخشبية المنحوتة نحتًا بارزًا، الأدوات المستخدمة في عمل الحفر البارز للرواسم الخشبية أو من مادة اللينوليوم هي السكاكين والإزميل المقعر لإزالة أجزاء السطح المستوي، وإلا فلن يستقبلوا أي أحبارٍ ومن ثم لن يكون هناك أي طبعات، كما تُستخدم الرولة لنشر الحبر على الأجزاء المرتفعة من السطح النشط، والأدوات المستخدمة في الرواسم الخشبية هي أيضًا المستخدمة مع الحفر على المعدن، وتبدأ المعالجة بوضع الرسم علي سطح الخشب أو اللينوليوم، وبعد ذلك بواسطة الأدوات المخصصة لذلك يتم إزالةٌ طوليةٌ بامتداد الحبيبات وتترك كل الأجزاء التي يغطيها الرسم بينما يتم تفريغ الباقي، ثم تترك المناطق التي ستستقبل الحبر على هيئة نحت بارز بارتفاع الحروف نفسه في الآلة الكاتبة وعند تحبير الكتابة الخشبية بوضع الورق فوقها ويتم الضغط الخفيف علي ألوان باتجاه للأسفل ويكون الضغط على الورقة بأكملها، تضغط مناطق ضيقة من الحفر الخشبي المعادلة لخطوط الرسم على الورق فتترك خطوطًا من الحبر وهذا هو الطبع وهو يكرر الرسم الذي صُنع

على السطح النشط بشكل معاكس يمكن استخدام الضغط اليدوي أو بضاغطة عريضة في عملية الطباعة.

والطباعة اليابانية عبارة عن الطباعة باستخدام رواسم خشبية وباستخدام روسم خشبي مختلف لكل لون، وقد أُطلق اسم طباعة شيارو سكورو **chiaroscuro prints** على الطباعة بأكثر من روسم وطباعة عدة درجاتٍ لونيةٍ من لونٍ واحدٍ وهو الاسم الذي أطلقه الغرب علي هذا النوع من الطباعة وقد استغل لون الورقة نفسها في التصميم وطباعة اللينوليوم أو المشمع من حيث الأساس تشبه الطباعة بالروسم الخشبي أو الأكليشيه.

***

الطباعة بالحفر الغائر **Intaglio prints**:

الصور المطبوعة بالرواسم الخشبية المحفورة (انظرص **45**، ص**46**) أو المطبوعة بالحفر الحمضي

(انظر ص**48**،ص**49**) والنقش متوسط البروز والحفر الإبري **dry point** أو الرسم بالتنقيط وطرق أخرى أقل استخدامًا تنتج طباعةً باستخدام النقش الغائر. وكلمة **intaglio** (التي ترجمناها النقش الغائر) كلمةٌ إيطالية تعني القطع الغائر؛ وذلك لأن كل هذه التشكيلة المنوعة من المعالجات تكون الأجزاء الخاصة بالسطح الذي سيحمل الحبر محفورةً داخل المعدن بدلاً من أن تكون في حالة بروز

كنقش بارز. المواد المستخدمة تتكون من لوحٍ رقيقٍ من المعدن عادةً ما يكون من النحاس رغم أن الحديد ومواد أخرى استُخدمت بنفس الطريقة، والحبر المستخدم هنا أقل سُمكًا من المستخدم مع النقش البارز وفي أثناء المعالجة بهذه الطريقة فإن الورق يكون رطبًا ومن ثم فإنه يكون أكثر استعدادًا للتشبع بالحبر.

والأدوات هنا أكثر تعقيدًا من تلك المستخدمة مع الرواسم الخشبية وهي كما هو الحال دائمًا تتكيف مع المواد وطريقة المعالجة.

ففي الرواسم الخشبية تكون أهم أداةٍ من الأدوات هي أداة الحفر، وهي قضيبٌ مدببٌ من الصلب عادةً ما يكون مثلث المقطع موضوعٌ في مقبضٍ مستديرٍ يشبه إلى حدٍّ ما عش الغراب وهو يناسب فراغ اليد، ومن ثم يمكن أن يتم دفعه براحة اليد ويتم توجيهه بالأصابع.

ورقعةٌ من الجلد تدعم الصفيحة أو اللوح المعدني في أثناء شغل الحفار عليها وأداة صقل لتلميع الأسطح التي تخرج الحبر وهي مستخدمةٌ في الطبع بالأكليشيه الخشب وأيضًا في عمل الحفر الغائر.

ويتم صُنع الرسومات في مرحلةٍ مسبقةٍ للتصميم ليسترشد بها الفنان في أثناء شغله الحفر الحمضي، وهو قريبٌ من الرسم العادي لأن الفنان يستخدم أداةً خاصةً عبارةً عن إبرة ذات مقبض وهو يقوم بهذه الأداة بعمل الخطوط المرسومة عبر طبقةٍ من الأرضية اللينة

الشمعية التي تغطي اللوح المعدني. بالإضافة إلى استخدام تشكيلة منوعة من الأدوات الأخرى مثل الكماشات والمناشف الدوارة (الرولة) والفتائل المكسوة بالشمع وهي من الأشياء التي تستخدم حسب الاحتياج في المراحل المختلفة لإنتاج الحفر الحمضي. والأداة الخاصة بالحفر متوسط البروز هي ال Rocker وهي نوعٌ ذو أسنانٍ يترك خطوطًا صغيرةً على سطح المعدن. وبالنسبة للحفر الإبري تستخدم إبرٌ مدببةٌ حادةٌ من الصلب تشبه القلم الرصاص ومثل هزاز rocker الحفر متوسط البروز فإن هذه الآلة ترفع مثقابًا خفيفًا على جانب الشكل الذي تقوم بقطعة.

وبالنسبة للحفر المائي فيحتاج إلى جهازٍ خاصٍ لوضع الأرضية عندما يستخدم طريقة التراب، وهو مكونٌ من صندوقٍ يوضع فيه اللوح ثم ينثر عليه مسحوقٌ صمغيٌ لذلك فإن التراب يستقر على سطح المعدن.

وتوظف لطرق الرسم بالتنقيط والباستيل والأقلام مجموعةٌ كبيرةٌ من الإبر مذببات من الصلب وأقراصٌ دوارة أو عجلات صغيرة مسننة توضع في نهاية ماسك يقوم بالشغل على اللوح.

إن حفر الرواسم عملٌ مُضنٍ يتم قطع أخاديد صغيرة في المعدن وذلك بدفع منقاش وفي هذه المعالجة يستبعد المثقاب لأن المنقاش يعمل بطريقة ثابتة، ومن المهم أن يكون هناك وسادةٌ يوضع فوقها عندما يقوم الحفارً بقطع الخط المحفور، عند الحفر الحمضي فإن المواد

والأدوات التي وصفناها للتوّ يقوم الفنان بتوظيفها بشكل عام للقيام بمعالجة لوح الطبع المحفور بعد ذلك، ويتم تنظيف اللوح وتلميعه بطبقة رقيقة من مادة شمعية ناعمة لا تُنفذ الحمض، ولكنها لا تقاوم الإبرةَ ويتم تسخين اللوح حتى تلتصق المادة الشمعية به ويتم تغطية ظهر المعدن المعرض للشغل وحوافه يتم تغطيتها بورنيشٍ خاصٍ لإيقاف الحمض عن العمل، يلي ذلك أن يتم تغطية اللوح بالسناج وذلك بالإمساك به فوق لهب شمعةٍ.

ويقوم الفنان باستخدام إبرته بسحبها فوق اللوح الذي أُعد بالطريقة التي ذكرتها في الأسطر السابقة ودون أن يخدش أو يقطع المعدن فعمله يكون مُنصبًّا على الطبقة الناعمة التي تعلو المعدن، وعند اكتمال الرسم يتم وضع اللوح في حمام حمضي حيث يأكل الحمض في المعدن عبر الأخاديد الضيقة التي أنتجها سن الإبرة في الأساس لكنها لا تخرق الورنيش أو الأساس، وبذلك يُحدثُ تحديدات مستديرة المقطع بواسطة الحمض في الأماكن التي كشفت بها الإبرة عن المعدن، وكلما طال وجود اللوح في الحمض أصبحت هذه الثلمات أو الأخاديد أكبر وأعمق، ويتم سحب اللوح من آن إلى آخر وعندما تصبح هذه الثلمات عريضةً بالقدر المراد وعميقةً أيضًا بالقدر المراد يتم إخراج اللوح وتتوقف عملية تعريضه للحمض مرةً ثانيةً، ويتم إزالة المادة الشمعية والورنيش ويتم العمل الإضافي عليه باستخدام الحفر الإبري باستخدام الإبرة إذا ما اقتضى الأمر ذلك، ويصبح حينئذ صالحًا للطباعة.

وتستخدم عملية النقش التظليلي على الفولاذ بواسطة المثقاب وذلك بتشغيله عبر سطح اللوح حتى يصبح مغطًى بحبيبات المعدن، وإذا ما تم الطباعة منه وهو على هذه الحالة فإن المعدن سوف ينتج مجالًا صلبًا ثري الألوان، ثم يقوم الفنان بكحت آثار المثقاب وإزالتها بالكامل ويتم صقل اللوح وتلميعه في الأجزاء التي تتسم بالدرجات اللونية عالية القيمة.

وكل القيم المتوسطة بين تلك الخاصة بالورق وتلك الخاصة بالحبر في مناطق صلبة يتم عملها من خلال كشط الحبيبات الناتجة عن المثقاب بكميات كبيرةٍ، وكانت هذه العملية تتمتع بشعبيةٍ كبيرةٍ في إنجلترا القرن الثامن عشر لإنتاج لوحات بورتريه ملونة.

والحفر الإبري نوعٌ من حفر الأكليشيهات ولكن كما ترى في النقش التظليلي يتم الاحتفاظ بها بدلًا من تنظيفها ومن ثم تنتج خطوطًا أكثر نعومةً وأكثر ثراءً بشكلٍ غير عادي.

في الحفر المائي يوضع أول ما يوضع الأساس الرملي بالطريقة التي وصفناها Dust ground ثم يُسخَّن اللوح لجعل الحبيبات الدقيقة تلتصق بسطح اللوح المعدني وعند غمر اللوح في الحمض فإن المناطق الدقيقة بين الحبيبات تتآكل بشكلٍ خاص ويعطي الانطباع عن هذا اللوح بقيم منتظمة بدلًا من السماح للحمض بمهاجمتها فترةً أطول بينما تلك ذات القيم الأعلى يتم الاحتفاظ بها بتغطية المعدن بالورنيش

إن طرق النقش بالتنقيط أو الأقلام أو الباستيل تنتج نماذج من النقط الجميلة سواء بالحفر العادي أو بالحمض وهي تستخدم في إنتاج رسومات بالمواد والطرق التي أشرنا اليها بهذه الأسماء.

وعندما يعد اللوح بأي طريقةٍ من طرق النقش الغائر يتم تحبير السطح باستخدام منشفة دوارة Roller رولة وعند الحفر فإن المناطق المفتوحة بين الأخاديد الدقيقة عادة ما يتم تنظيفها تاركةً الحبر فقط في الثلمات أو الأخاديد الصغيرة، ولكن عند استخدام طريقة الحفر الحمضي أو الحفر الإبري فإن اللوح يتم تغطيته بطبقةٍ رقيقةٍ من الحبر بعد التحبير بوضع اللوح ووجهه لأعلي في قاع ضاغطة مغطاة بورقٍ رطبٍ والضغط لا يكون رأسيًا فوق اللوح والورق كما هو الحال مع طرق الحفر البارز، ولكن بدلًا منه يكون القاع مصنوعًا بحيث يتزلق تدريجيًا تحت أسطوانة مُحكمة ويتم امتصاص الحبر من الثلمات ليلتصق بالورقة المشبعة التي تنضغط بينهم.

***

الطبع السطحي:

إن طريقة الطبع على السطح التي تنتج مطبوعات بهذا الشكل محدودةٌ في نوعٍ واحدٍ فقط هو الطبع الحجري litho graph وهي الطريقة الوحيدة أو المعالجة التي من الحداثة بحيث تعرف مخترعها. وقد اكتشفها (لويس سينفيلدر).

(1771–1834) عام 1798 تقريبًا. وهي معالجة تستجيب أكثر من غيرها من الطريقتين: الحفر البارز أو الحفر الغائر؛ لأن الفنان يستطيع أن يرى بدقة ماذا يفعل والنتيجة تأتي من تكراره لرسمه (انظر ص51).

والمادة الرئيسية في الطبع الحجري هو الحجر الجيري الناعم السطح الدقيق الحبيبات من سولنهوفن في بافاريا، الذي استخدمه سينفلدر لأول مرة، رغم أنه قد أمكن توظيف الزنك ومواد أخرى، ويقوم الفنان أولًا برسم رسوماته مستخدمًا أقلام شمعٍ على السطح الناعم النظيف للحجر أو على ورقة يتم نقل التصميم منها للحجر. تتم معالجة سطح الحجر بمحلول حمضٍ مخففٍ وصمغ عربي، وألوان الشمع والحمض والصمغ لا تضيف أو تزيل أي جزء من سطح الحجر، ولكن على العكس من ذلك فإنها تغير التكوين الكيميائي ثم يزال بعد ذلك الرسم بأقلام الشمع باستخدام زيت التربنتين كقاعدة، وعندما يعود الحجر رطبًا فإن المناطق التي لمسها قلم الشمع سوف تحتفظ بالحبر الشمعي بينما بقية السطح سوف تمتص الماء وترفض الحبر وعند الطبع الحجري فإن الحجر يبلل عند كل طبعة وتستخدم منشفة دوارة رولة roller بها حبر شمعي فوق الحجر فينتقل الحبر الذي احتجز على سطح الحجر إلى الورق.

الطابعات الحجرية the graphic press التي تختلف عن الطابعة المستخدم فيها الحفر البارز أو الحفر الغائر لأنه بدلًا من بذل ضغط رأسي أو سحب السطح النشط والورق تحت أسطوانة فإنه يشحب الحجر والورق تحت قضيبٍ ضيقٍ.

***

فن التصوير:

بعد أن تعاملنا مع الرسم ومضاعفة الرسوم باستخدام الطباعة يجب أن ننتقل إلى فن التصوير، فكما رأينا في الدراسات السابقة فإن الرسومات التي يقوم بها الفنان تسبق تنفيذ التصوير.

يجب أن تكون هناك إشارةٌ لخطة الإعداد على السطح الذي سيتم التصوير عليه سواء باستخدام الأدوات الشائعة للرسم أو باستخدام الفرشاة.

التصوير والرسم والطبع بالأساس هي فنونٌ تعتمد على وضع مواد ملونة على سطح ذي لون مختلفٍ عن المواد الموضوعة (المقصود هنا الأصباغ) والسطح، قد تختلفً من حيث أبعاد اللون: القيمة درجة اللون شدة تركيز اللون. واللون في التصوير يكون سائلًا ويتم وضعه بوسيلةٍ هي الفرشاة، والحدود بين الرسم والتصوير غير محددةً لكن يمكن تعريف التصوير بأنه تكنيك أو الطريقة الفنية التي يتم بها نشر الأصباغ أو الألوان السائلة على سطح ذي لون مختلف بوسيلةٍ هي استخدام الفرشاة.

الألوان المائية Water color :

نظرا لأن الألوان المائية هي تكنيك التصوير الأكثر شيوعًا الذي يمارسه الكثيرون؛ فإننا سنبدأ بمناقشته أولًا. والسطح الحامل دائمًا ما يكون الورق والمادة التي توضع عليه هي الصبغة، وهي مواد ملونة طبيعية أو صناعية وهذه المواد تخلط بالصمغ الذي يعمل كمادة تساعد على تماسك والتحام المكونات التي يكون الصبغ فيها هو الأساس حتى يتم استخدامها في الرسم.

وأداة النقل أو الوسيط الذي يتم تليين الأصباغ وتخفيفها بحيث يمكن نشرها بسهولة على الورق هي الماء، فعندما تتبخر المياه تترك الأصباغ على الألياف السطحية للورقة لذلك فإن المواد التي لا بد من وجودها في العمل الفني هي الورق والأصباغ، والأدوات التي تنقل الأصباغ المخففة هي الفرش، وهي عادةً ما تكون أقصر وأصغر وأرق من تلك المستخدمة في التصوير الزيتي الحديث، فبعد أن تبلل الورقة وتفرد توضع الأصباغ بنسب خفيفة وعادةً ما تكون رفيعة حتى أنه بعد أن يخفف الماء ينعكس كمًا كبيرًا من الضوء من الورقة عبر الأصباغ مما يعطي ذلك تأثيرًا بالإحساس بالشفافية والهشاشة، ولم يتطور هذا التكنيك إلا بوصول أوروبا لإنتاج أنواعٍ جيدةٍ من الورق وعندما أصبح الورق الجيد أرخص سعرًا استخدم ديورر ألوان الماء في عمل دراسات للمناظر الطبيعية، وقد ازدهرت هذه المناظر منذ عصر ديورر (انظر ص34).

الجواش Gouache:

وهو تكنيكٌ مشابهٌ لألوان الماء عدا أنه في حالة الجواش تجد أن كل الأصباغ مختلطةً بالأبيض، مما يجعلها معتمةً ولامعةً في الوقت نفسه، ولما كان الجواش يمكن استخدامه على أي سطح غير الورق فقد استخدم في زخرفة المخطوطات في القرون الوسطى كما استخدم في المنمنمات الفارسية والهندية (انظر ص 35).

***

الفريسكو Fresco:

الفريسكو كلمةٌ إيطالية تعني أن الأصباغ قد وُضعت على الجدران والحائط رطب؛ لأنها أُضيفت حديثًا وهي لا تزال طازجة أو فريسكو. وهذا التكنيك مشابه لتكنيك ألوان الماء في استخدام الماء كوسيلة نقلٍ، ولكن الأصباغ تأتي في صورةٍ جافةٍ مطحونة على شكل بودرة أكثر منها مختلطةً بالصمغ كما رأينا في ألوان الماء.

والسطح الحامل هو جدارٌ مجصصٌ بالجير في مساحةٍ لا تزيد عن المساحة التي يمكن تلوينها إلا في مرةٍ واحدةٍ قبل أن تجف، ثم تخلط الأصباغ بالماء وتنقل إلى الحائط باستخدام الفرش. وفي أثناء كون الجص لا يزال رطبًا فإن الأصباغ تخترق الحائط وتمتزج مع الجير الذي تحت السطح في أثناء تبخر الماء، ومن ثم فإن صلابة الحائط

واندماج الأصباغ في هذا السطح يعطي نتائج تتسم بدرجة عالية من البقاء والاستمرارية. ويتسم الفريسكو بوجود لمعة أحيانًا تكون مصدر إزعاجٍ نتيجةً لانعكاس الضوء من الجدران المكسوة بالجص، ولكن نظرًا لأن الجدران المجصصة تتلفها البرودة الشديدة وتمتص الماء عندما يصل إليها فإن هذا التكنيك يُستخدم عادة في المناطق الأخرى التي تتمتع بالمناخ الجاف أو للأجزاء الداخلية (انظر ص4، ص34، ص37).

والطريقة التي وصفناها للتّوّ أحيانًا يطلق عليها الفريسكو الحقيقي وذلك لتميزها عن الرسم بألوان الماء على الجدران التي يعلوها الجص بعد أن يجف الجص حيث تسمى fresco a secco وقد تم توظيف تكنيك الفريسكو لأغراض الزينة لدى القدماء كما نراها في آثار بومبي. استمرَّ استخدامها على يد فنانين مثل رافائيل وميكايل أنجلو (انظر ص37) كما أعيد إحياؤه بحماسةٍ في العصور الحديثة.

الأعمال الكبيرة مثل أعمال الفريسكو التي تُشكِّل جداريات لا يمكن تنفيذها بدون رسومٍ تخطيطيةٍ مسبقةٍ ودراسات للتفاصيل لنقل الخطوط الأساسية على الحائط قبل التصوير بالألوان، وكل هذه الخطوات الخاصة بالتصميم يتم تحقيقها باستخدام الرسومات.

***

التمبرا TEMPERA:

اشتُق اسم هذا التكنيك المسمى تمبرا من الفعل Temperare الإيطالي بمعنى أن (يمزج) لأن الأصباغ تمتزج مع أعمال أو وسيلة نقل الأصباغ إلى السطح الحامل، وإذا كان هذا الأمر يتم مع طرق التصوير الأخرى فإن استخدام اسم التمبرا أصبح تقليديًا يعني نوعًا معينًا من التصوير يختلف عن الآخرين في مظاهر أكثر أهميةً.

ويكون السطح الحامل عادةً لوحةً خشبيةً مغطاة بمادة أساسية هي مزيجٌ من جص باريس وصمغ الرق وتكون الأصباغ جافةً ومصحونةً، والفرش ناعمةً ومدببةً.

وقد كانت التمبرا التكنيك المفضل في القرون الوسطي ففي هذه الفترة استخدم مح البيض أو صفار البيض أولًا ثم أصبح استخدام زلال البيض الأبيض اللون هو المستخدم كمادة تماسك وتلاحم المزيج، وفي البلدان الجنوبية استخدم أيضًا في بعض الأحيان نسغ أو العصارة المغذية للتين أو العسل الأبيض والراتنج في الأراضي الشمالية أيًا كانت المادة المستخدمة كأساس لتلاحم وتماسك هذا المخلوط كانت تخلط بالماء لتنتج مستحلبًا سريع الجفاف، وتوضع الأصباغ في طبقة رقيقة ورفيعة ومن الممكن زيادة درجة اللون من حيث التركيز أكثرً بإضافة طبقاتٍ أخرى في نفس المنطقة. ولما كانت الأصباغ تجف بسرعة على السطح الأبيض سريع الامتصاص لم يكن من السهل خلط ألوانٍ مختلفةٍ أو طحنها وبضرباتٍ رقيقةٍ متوازية أو خطوط

تظليل بطريقة الترقين(رسم خطوط دقيقة بقصد التظليل)، ويتم الانتقال من درجات اللون المختلفة داخل مساحة ما، بهذه* الطريقة تصبح المعالجة أشبه بالرسم، ولوحات التمبرا تتسم بلمعة تشبه الجواهر ووهج يظل موجودًا لأن هذا التكنيك واحد من أكثر الأنواع المعروفة بقاءً واستمراريةً.(انظر ص2،3،6،10).

عندما تنتهي عمليات التلوين باستخدام التمبرا وبعد أن يجف الرسم بالكامل يغطي بورنيش من الزيت والراتنج لحمايته من الهواء، ويُصنع الزيت من بذور الكتان والخشخاش والجوز ولهذا الغرض تم توظيفه أي (الزيت) بعد ذلك في تكنيك التصوير الزيتي، وخواص التمبرا والتصوير الزيتي الذي حل محله إنما يستجيب للنوعية التي رغب فيها الفنانون وجمهور فن التصوير في عصورٍ تاريخيةٍ معينةٍ تطلبت لوحات التيمبرا سلسلةً من الحركات الصارمة والدقيقةً ويتم التخطيط لها بعناية مسبقة. وقد حققت مفهوم التصوير كمهنةٍ تحتاج إلى مهارةٍ خاصة يتم الحكم عليها بمواصفات فنية بالأساس، ولقد حَلَّ التصوير الزيتي محل التيمبرا؛ لأنه أكثر ليونةً ولاً يحتاج إلى حسابات معينة عندما يكون التميز الفردي هو المطلوب أكثر من الكفاءة الفنية وعندما وجدت المتعة في الإحساس البصري بالقيمة أكثر منه في التدرُّج اللوني فإن التصوير الزيتي هو الذي لبَّى كل هذه الاحتياجات لذلك فإن معاصره قد ذهب إلى المنفي لقرون عدةٍ ولكن تكنيك التمبرا لم يترك فجأةً وخلال فترة التحول أو الانتقال كانا موجودين معًا أي تكنيك التمبرا وتكنيك التصوير الزيتي.

التصوير الزيتي Oil painting:

يطلق اسم التصوير الزيتي على تكنيك معين أو طريقة فنية خاصة لمعالجة الرسم يستخدم فيها الزيت كأساسٍ يوضع فيه الأصباغ، وهي تتيبس عند تعرضها للهواء. والسطح الذي توضع عليه الأصباغ عادةً ما يكون من الكانفاس أو القماش الذي يوضع عليه مادةٌ أوليةٌ لسد المسام ويتم شد القماش على مشدات أي الإطار. وأحيانًا تعطي الألواح الخشبية سطحًا مناسبًا لألوان الزيت مما يسمح بتصوير حاد حيث تشجع الكانفاس على معالجةٍ عريضةٍ للتصوير (انظر ص5،7،33).

والمادة الحاملة التي تُستخدم لتخفيف الأصباغ هي الزيت والذي يستخدم أيضًا كمادةٍ لتماسك الأصباغ، إن زيت بذور الخشخاش والجوز ربما تفي بالغرض ولكن بذر الكتان هو الأكثر شيوعًا وحتى نجعل الأصباغ أكثر سيولةً يستخدم التربنتين والورنيش وموائع أخرى قد تشمل مشتقات البترول، وألوان الزيت الآن توضع في أنابيب ويُضاف إلى الأصباغ التي داخل هذه الأنابيب الزيت والشمع لتمنع جفافها على أرفف الباعة.

والحامل والبالتة وأكواب يوضع فيها الزيت وسكين الألوان كلها وغيرها من الأدوات المعروفة في هذه الطريقة الفنية أو التكنيك. وتتنوع الفرش وتتراوح ما بين ذات الطرف الناعم الدقيقة إلى الفرش

العريضة الخشنة، ويعتمد اختيار الفنان على استخدام أيٍّ منها بناءً على المساحة التي سيُغطيها بالإضافة إلى أسلوب وضع الألوان على اللوحة، وخلال معالجاتٍ عريضةٍ وممارساتٍ في أثناء عصر الباروك والانطباعيين المحدثين كانت أيدي الفرش أطول والفرشاة ذاتها أعرض وأقسى من الفرش المستخدمة في الأساليب الأخرى. وهناك عددٌ من البرامج المختلفة الخاصة بوضع الألوان أو الأصباغ على الكانفاس. أولها وهي طريقة تم توظيفها وأعطت نتائج ثابتةً وذلك باستخدام تلوين تحتي كامل على أساس أبيض مضيء وذلك بدرجة لونٍ واحدة (تحضير اللوحة للرسم) ويكون فوقها طبقاتٌ أكثر أو أقل من الألوان البراقة الشفافة المزعجة.

ومن الأساليب الأخرى أن تعطي إيحاءً رقيقًا بالتزجيج وذلك بالعمل بألوان شفافة فوق عملٍ تطور بدون ألوان سفلية أو طبقات من الألوان تحت اللون الظاهر وهذه الأساليب تشتمل على طبقات متعاقبة من الأصباغ الشفافة ولكن الانطباعيين منذ فيلا سكويز (انظر ص13،15،17) حتى مونيه وسارجنت (انظر ص9،ص7) رسموا لوحاتهم الزيتية باستخدام أصباغ غير شفافة أو معتمة رافضين الألوان التي تعلو تلوين آخر أو اللامعة. وبعض الفنانين الذين ينتمون إلى ما بعد الانطباعية أمثال سيزان وسيورات (انظر ص25،ص30) وسجيناك بحثوا عن اللمعان في أعمالهم بالاحتفاظ بمناطق من الكانفاس البيضاء التي لم تمسها الأصباغ.

وكانت الطريقة المبكرة التي مارسوها هي نشر أصباغٍ دكناء سميكةٍ في ظلال الرسم النحتي وتغطية ذات القيمة العالية لونيًا برشاتٍ خفيفةٍ ومن ثم فإن الضوء المنعكس من الأساس عبر الألوان اللامعة سوف يزيد من الاستضاءة، ولكن خلال فترة ازدهار الباروك احتفظ روبنز بهذه الطريقة حيث رسم الظلال دكناء، ولكن بطبقةٍ رقيقةٍ من اللون ليجعلها حية أكثر وتحميل الأضواء بأصباغٍ كثيفةٍ عادةً ممزوجةً بالأبيض لزيادة قيمتها، وقد كانت هذه طريقة سريعة للوصول إلى ذلك، وبشكلٍ عام كانت محاولةً لتغطية اللوحة بعد أن تجف بطبقة من الورنيش، ولكن منذ ظهور الانطباعيين أصبح كثيرٌ من الأعمال يعلوه طبقةٌ رفيعةٌ من الورنيش إذا لم تكن دون ورنيشٍ تمامًا.

***

فن النحت:

النحت بأنواعه الحفر والصب واستخدام القوالب (انظر ص52،70) تستخدم فيه مواد صلبةً وهو في هذا يشبه العمارة ولكن النحت يطور أبعاد الكتلة والمساحة والحواف وهو إذ يفعل ذلك على الشكل من الخارج بينما تستغل العمارة الأبعاد الملموسة نفسها من الخارج ومن الداخل أيضًا، وقد ظل التمييز بين التصوير والنحت حتى وقتٍ قريب يعتمد على اللون وكانت الدرجات اللونية Hue على الأقل عاملًا بصريًا اختير كأحد عناصر التصميم في

النحت وكانت الأصباغ في شكل الألوان المائية أو ألوان الزيت أو التمبرا أو الألوان اللامعة أو المينا أو الألوان الشمعية المثبتة بالحرارة توضع على سطح النحت (انظر ص62،69،72،71،92).

كما استخدمت أوراق الذهب بسبب خواصها البصرية في النحت، كما استُخدمت أيضًا في التصوير، وعلى اعتبار النظر إلى التاريخ الطويل للنحت كان الموقف كما نفسره كأمرٍ استثنائي ليس استخدام اللون في النحت، ولكن غياب استخدامه، نادرًا ما يهاجم النحات المواد التي سيستخدمها بدون رسومات أو استعمال موديل، فالعملية تأخذ فترةً طويلةً جدًّا من العمل، والمواد المستخدمة مرتفعة الثمن ولا حاجة للمخاطرة، وتستخدم الرسومات على الأقل كوسيلةٍ من وسائل التصميم لجدولة الأعداد ولدراسة التفاصيل، والنحات الحديث يصعب عليه تجنب القيام ببعض التدريب على الرسم، وفي العصر الحديث ظهرت طريقةٌ تُسمى القطع المباشر بدون استخدام القوالب أو الماكينة القاطعة وأحيانًا بدون نماذج.

وهي الطريقة المفضلة لهؤلاء الذين يريدون حفظ نوعيات المواد المستخدمة وأن يستدعوا لدى المشاهد الطريقة أو المعالجة التي تم بها إنجاز العمل، فالقطع المباشر تبدأ كقاعدةٍ بضربها من سطح الكتلة بعد إنشاء السلويت أو الشكل الظللي ولكن هذه الطريقة تضع بالرسم سواء أكانت الخطوط مصنوعةً بالطباشير أو محددةً بالأزاميل.

النحت المصري منفذٌ بمساعدة نماذج ورسومات وهو الذي يوحي بكثيرٍ من المجهود بسبب إحكامه، تم إنجازه باستخدام نماذج (MODELS) ورسومات. ويتم تكبير المخطط باستخدام مقياس الرسم بالمربعات ويتم وضعه على خمسة أسطحٍ من أسطح الكتلة الحجرية المكعبة، ثم يتم قطع كتلة ضخمةٍ من الحجر والانتقال بين الأجزاء المنفصلة التي تأثرت بالقطع (انظر ص52،53).

في كل الأحوال بالاستثناء الواضح لاستخدام الرسم في النحت فهي مسألةٌ جديرةٌ بالإهمال عندما يكون التصنيف ذاته تجريبيًّا وتقليديًّا.

***

مواد النحت:

المواد التي يعمل عليها النحات بشكلٍ متكررٍ هي الحجر والطين والمعدن والخشب وكل واحدةٍ من هذه المواد لها ملمسها أو خواصها البصرية التي تجعلها مطلوبةً في ظروفٍ معينةٍ من بين أنواع الحجر المستخدمة (انظر ص51،57،59،61،68).

فإن الرخام يكاد يكون أكثرها شعبية وذلك لجماله وتركيبته الكريستالية ونعومته وشفافيته، أما الأحجار التي من نوع البازلت والجرانيت والديوريت وحجر الحية والبيرويفير فجميعها صلبةٌ قاسيةٌ.

ويعني ذلك أن المادة ليست مما يسهل العمل معه، ولكنها ستأخذ صقلًا عاليًا وهي مستمرةٌ أكثر في البقاء عن غيرها، وإذا كان من الصعب تأمين أكبر قدر من المساقط من الكتلة فإن هذا أيضًا يساهم في بقاء النموذج. فالحجر الجيري والحجر الرملي مواد أكثر نعومةً أو ليونةً وتتعرض على الأرجح للتلف، وتستخدم الأحجار الصلبة الشفافة في المناخ الجاف أو عندما يكون التمثال مُخبَّئًا أو تحت ملجأٍ، بينما ترى في العصور القديمة الأحجار الصلبة تُنقل من مسافاتٍ بعيدةٍ نسبيا لاستخدامها في مصر وبلاد الرافدين، وفي الفن الكلاسيكي في أثناء العصور الوسطى وفي عصور أخرى تم توظيف النحت مهما يكن بعد المسافة للحصول على هذه الأحجار.

***

البرونز:

(انظرص58،64،67،72) والبرونز هو المعدن الذي نجده شائعًا في فن النحت وهو سبيكةٌ من عدة معادن بنسبٍ مختلفةٍ عادةً ما يكون بالأساس النحاس والقصدير رغم أن الزنك والرصاص ومعادن أخرى تختلط به، لكن البرونز هو المادة المفضلة لدى الفنانين الإغريق؛ لأنه كان من الممكن صهره وإعادة تشكيله على هيئة السلاح عند الحاجة لذلك في فترات النزاعات المسلحة، وكذلك عمل النقود، إن النسخ المصنوعة من الرخام المقلدة للأعمال البرونزية الإغريقية تحتفظ

بآثار من خصائص البرونز أكثر منها من الرخام. باستثناء التماثيل الصغيرة فإن أعمال البرونز تُصبُّ مُفرَّغة من الداخل، ويبدو العمل كما لو كان صَدَفةً رقيعةً فارغة المركز حتى لو كان من الممكن عمل ذلك فإن التماثيل البرونزية الكبيرة الحجم سوف تكون ثقيلة الوزن ومكلفةً أيضًا، وعمليًا يصعب صَبُّها لأن الكتل الكبيرة غير العادية من المعادن المصهورة والمسبوكة تنزع إلى التشقق في أثناء تبريدها في القالب وحتى عندما تكون الكتلة مفرغةً داخليًّا ليس من السهل تجنب حدوث تشققات. ومنحوتات البرونز أقل هشاشةً من الحجر، كما أن قوة شدها تجعلها قادرةً على مقاومة الشد والإجهاد في أثناء النقل أو من قوة الرياح، لذلك فهي لا تحتاج إلى دعمٍ خارجيٍ لكن النسخ التي أُعيد إنتاجها من الرخام المأخوذة عن أصل من البرونز (انظر ص56) المصنوعة في العصر الهيلينستي والعصر الروماني فإنها تضيف جذوع الأشجار لدعم الأرجل والأوتاد التي بين الأعضاء وذلك للتعويض عن ضعف بنية المادة.

وبجانب البرونز استُعملت معادن أخرى تشمل الحديد والرصاص والألمونيوم والذهب والفضة وسبائك مثل الصلب والكروم، كما وُظِّفت مادتي العظم والعاج في النحت منذ عصور ما قبل التاريخ، وقد صنع الإغريق تماثيل مهمةً من صفائح الذهب وبأجزاء تمثل باستخدام العاج وكلها مدعومة بإطار خشبي (انظر ص74).

وربما كانت تماثيل الخشب أسبق من أي مادة أخرى (انظر ص62) لكن أقدم الأمثلة التي لا تزال باقية إلى الآن لهذا التكنيك من مواد أقل قابليةً للتلف. ومن بين أنواع الخشب التي استُعملت في النحت في العصور التاريخية أخشاب الكستناء والجوز والماهوجني والزيزفون والصنوبر.

استُخدمت مواد الطين والجص والشمع وأيُّ مواد أخرى لينةً سهلة التشكيل فترةً طويلةً كنماذج مسبقة لأعمال يتم تنفيذها بمواد أخرى أو كأعمال فنية في حد ذاتها، وتوفر مادة الطين واستمراريتها عند جرفها فتراتٍ طويلةً كانت سببًا لتوظيفها المستمر منذ عصور ما قبل التاريخ حتى العصر الحالي.

وفي أثناء عصر النهضة الإيطالية كانت تماثيل التيراكوتا أو الطين النضيج ونقوش التيراكوتا أيضًا سواءٌ أكانت ملونةً أم مزججةً لها شعبيةٌ كبيرةٌ (انظر ص69).

والجص الذي يطلق علية كلمة Stucco عبارة عن جص مُكوَّن من فتات الرخام وقد قام الرومان بتطويره لاستخدامه في تزيين العمارة من الداخل بنقوشٍ منخفضة، وقد استخدم الشمع في السابق كاسكتشات سابقة لبدء العمل، لكّنه كان في بعض الأحيان مادةً دقيقةً للنقوش الصغيرة، وقد حلت هذه الأيام مادةٌ صناعيةٌ لعمل الإعداد للشغل قبل بدء العمل في النحت الأصلي محل ما كان يُستخدم في السابق.

أدوات النحت:

حتى نقوم بنحت الحجر أو العاج أو العظم نحتاج إلى تشكيلة من الأدوات منها: المطارق والمخارز والأزاميل والمبارد والمثاقب التي تفي باحتياجات النحات. والمثقاب وأدوات الصقل أصبحت مهمةً في فترةٍ معينةٍ من الزمن حتى يعمل النحات على المواد المفضلة بطريقة تتماشى مع أسلوب العصر، وأجهزة صب البرونز وقوالبه أجهزةٌ متقنةٌ وتشبه تلك التي تُستخدم للأغراض التجارية لذلك فإن فناني اليوم نادرًا ما يصبون تصميماتهم بأنفسهم.

والأدوات التي يحتاجها الفنان لعمل النموذج المبدئي من المواد اللينة التي سيقوم بنقلها إلى البرونز أو الحجر عبارةٌ عن عصيّ وبعض النّصال غير الحادة ذات أشكال مختلفة لتدعيم الأصابع، وبالنسبة لنحت الخشب فإن النحات يستخدم أدواتٍ شبيهةً أو قريبةً من أدوات النجار مثل المناشير والمطارق والمظافير والأزاميل المقعرة والمثاقب والأزاميل العادية.

وعند الانتهاء من الموديل أو إذا تم نحت صخرةٌ ذات مقاسٍ متوسطٍ يكون من الأدوات المقيدة مائدةً دوارةً على حامل ومن ثم يسهل تعديل المادة ولفها بسهوله.

***

معالجة النحت:

التميز بين طرق الإضافة أو الإزالة أو الطرح مسألةٌ رائعةٌ. فالمادة الصلبة مثل الحجر أو الخشب يتم معالجتها بقطع ونحت الأجزاء وإزالة الكتل التي تعتبر زائدة وغير ضرورية وذلك لتحرير الشغل من العوائق التي تحول دون الوصول للتصميم.

كل جزءٍ من الحجر أو الخشب في الشغل المنتهي له العلاقة نفسها مع باقي العمل كأنه لم يُمس من قِبل النحات عند إزالته لعدم الحاجة إليه. ولكن إذا ما تراكمت أجزاء من المادة اللينة فوق بعضها البعض كما نرى في عملية إنشاء نموذج أو موديل من الطين أو الشمع فهذه الطريقة نسميها طريقة الإضافة، ونتابع الاختلافات بين طريقة الإضافة والطرح نراها ممثلةً بشكلٍ رائع في النحت أكثر من غيره وبالإضافة للرسومات نجرب نسخ صغيرة الحجم وكذلك نماذج بالحجم الكامل للتصميم النهائي، وهي دائمًا ما تصنع من أجل النحت، وقد تكون النتيجة سلسلةً كاملةً تبدأ باسكتشاتٍ سريعةٍ على الطين أو الشمع أو أي مادةٍ لينةٍ أخرى عبر نماذج مختلفة الأحجام وصولًا لواحدةٍ بالأبعاد نفسها التي يحققها التصميم. وفي العصر الحديث أصبح عمل الفنان النحات هو تصميم الموديل تاركًا للمشتغلين بصنع قوالب البرونز وقاطعي الأحجار مهمة ترجمة الموديل أو النموذج الأخير إلى المواد الدائمة التي سيصنع منها العمل، وعند

الأعمال الضخمة يتطلب الأمر وجود مساعد، ولكن مع الأسف كان هذا أحيانًا يعني فقدان الفنان للإحساس بالمواد التي يتم العمل بها ولا يقوم بالقطع المباشر الذي ينبع من الرغبة في اكتساب الاتصال المباشر بهذه المواد ليعرض نتيجة العملية التي تم بها صناعة العمل وصياغته في شكله النهائي، وفي أثناء القرون الوسطى وفي العصور القديمة كان الشيء الأرجح هو أن النحاتين عملوا على نماذج صغيرة أو من خلال رسوماتٍ أكثر من العمل علىي نموذج بالحجم الطبيعي، كما أننا نرى تأثير الخطوط المرسومة لا يزال بعضها موجودًا حتى الآن في بعض أعمال القرون الوسطى (انظر ص60).

وخلال بداية عصر النهضة استمر المثّالون في العمل من خلال نماذج صغيرة، ولم تقدم النسخة ذات الحجم الكامل قبل بدء القرن السادس عشر وحتى في أثناء ذلك اتّبع ميكايل أنجلو الأسلوب القديم (انظر ص 68).

والوسيلة الشائعة لنقل الشكل من النموذج ذي المقياس الكامل إلى الحجر هو استخدام ما يعرف باسم Pointing machine يتم عمل النتوءات والارتدادات على النموذج أو على صبة صُنّفت فيه ويتم وضع علامة عليها ويتم قياس مواقعها بواسطة آلة تحديد النقط pointing machine والتي تتكون من dustsblo rods يدعمها stwdard وعند نقط الاستجابة في الكتلة الحجرية يتم ثقب

نقط وفقًا للعمق الذي تم حسابه بالـ rods (قضبان معدنية لقياس الفروق بين الارتفاعات) ويتم قطع المادة وبين عددٍ من هذه النقط يتم عمل خيطٍ دقيقٍ بعد ذلك عندما يصل الشكل المبدئي أو الخشن إلى أبعادٍ تقترب من أبعاد النموذج.

والعملية المستخدمة بكثرة في ترجمة الشكل من موديل إلى الشكل الأصلي في البرونز باستخدام طريقة الشمع المفقود، وكما يدل الاسم فإن العنصر الأساسي في هذه العملية أن الشمع المستخدم لملء الفراغ بين القالب الداخلي والخارجي من المواد المقاومة للنار، وعند تسخين الجميع فإن المعدن المنصهر يصب في هذا القالب ليجري الشمع خارجًا بينما يظل البرونز بالداخل وعندما يبرد فإنه يتصلب وبعد ذلك يتم إزالة القالب لتظل الصدفة المعدنية التي نتجت عن هذه العملية موجودةً، وهناك عدة مراحل خلال تلك العملية أو المعالجة وكثير من التنويعات يتم استخدامها بالنظر إلى الاحتفاظ بالنموذج، ومن ثمَّ فإنها لن تنكسر عند نزع القالب عنها.

وتقنية إنتاج النقش لا تختلف من حيث الأساس ومن حيث صناعة عن النحت الكامل. ومن التقنيات الخاصة ما يسمي الدفع repousse حيث نجد ظهر اللوح المعدني يطرق لتأمين بروز على وجهه، وفي القرون الوسطى كانت مثل هذه النقوش عادة ما تكون ممتزجةً بالطلاء بالمينا الملونة (انظر ص92). وطريقة عمل النقوش

عادة ما تتأثر بالأسلوب السائد في العصر الذي صُنعت فيه ومن ثم فإن أسلوب الإضافة والطرح وجد طريقه إلى النقوش أيضًا.

من غير المُرجَّح أن تكون التماثيل البرونزية في العصور الكلاسيكية القديمة مصممة بحيث تأخذ لون الجترزة أو الطبقة الخارجية الخضراء لما يعرف باسم patina (باتينا) كما ترى اليوم، وإذا ما فقد السطح لونه خلال التعريض فإنه لن يكون ذا شكلٍ مقبولٍ إلا أنه في أثناء عصر النهضة عند اكتشاف الأعمال البرونزية القديمة في تلك الفترة فإن النتائج الكيميائية للدفن في باطن الأرض أو الغمر في مياه البحر كانت واضحةً على لون السطح الخارجي لهذه الأشياء من تماثيل وغيرها، وهذه الخاصية التي حدثت عرضًا اتُّخذَت كدليلٍ على قدم التمثال أو أعمال البرونز القديمة المنشأ، وقد استطاع الفنانون الوصول لنفس لون الباتينا مع أشياء صنعوها حديثًا من خلال معالجةٍ خاصةٍ وللصينيين النظرة نفسها الخاصة بالباتينا أو القشرة الخارجية التي يكتسبها البرونز الذي تُصنع منه أواني القرابين والأواني والمرايا والأشياء الطقسية، لأن امتلاك مثل هذه الذخائر يُعطي وجاهةً اجتماعيةً وطول سلطة لدى أصحابها، إلا أنه على أي حالٍ فإن من أوجدوا الثقافة الغربية الكلاسيكية قد أحبوا التوهُّج المعدني اللامع لتماثيلهم المعدنية.

***

فَنُّ العمارة:

العمارة هي التقنية التي تتعامل مع الجوامد، والعمل على تطور الكتلة والمساحة والحواف من الداخل ومن الخارج على حدٍّ سواء، وهي في هذا تختلف عن النحت الذي يتناول أبعاد الشكل وملمسه من الخارج فقط، وكلٌّ من العمارة والنحت يعتمد أكثر على استخدام الرسومات والنماذج، إلا أنَّ العمارة تعتمد على الرسم أكثر من أي تقنية أخرى باستثناء عمل الكلاشيهات.

والعمل المعماري العظيم يعتمد على تقنيات أخرى، لذلك كثيرًا ما يقال إن العمارة هي أم الفنون، لكن أقدم مساكن البشر كانت الكهوف وهي من حيث الشكل الخارجي والداخلي لا يد للإنسان فيها، ومن هذه الكهوف التي اكتشفت في جنوب فرنسا وإسبانيا وجدنا ذخائر من التصوير والنحت معالجةً بشكلٍ عالي التطور من حيث التقنية حتى أن هذه اللوحات عند اكتشافها لأول مرةٍ لم يصدق الناس أنها تعود لهذه العصور السحيقة لما قبل التاريخ ولا يوجد أي أثرٍ للعمارة في هذه الكهوف، وامتدادها وأشكالها تُركت كما هي عندما دخلها الإنسان لأول مرةٍ عدا أنهم لم ينظفوا تراكم الرماد وبقايا الصخور debris التي تُشكِّل أرضية الكهوف بارتفاع عدة أقدام، ولكن بدلًا من أن تكون أم الفنون، فالعمارة هي ابنة الرسم ووريثة بقية الفنون

وفي الوقت نفسه كان مقياس التكلفة يتطلب تعاون أفرادٍ كثيرين لإنتاجها وإقامتها مما يجعل الأعمال المعمارية من الأشياء ذات الوظيفة الاجتماعية الواضحة والقيمة العالية حيث يتفق الكثيرون على ما تم، وأن يتسامح الجميع على ما قد تم عمله. والتغيرات في الأسلوب بشكل عام تدريجيةٌ وبطيئةٌ نسبيًّا، ولا تخضع العمارة بشكل متكرر للتغيرات في التفكير والمشاعر كما هو الحال مع النحت والتصوير والفنون الصغرى.

***

الرسم المعماري أو المخطط:

رسومات أو مخطط أي مبنًى هي تصميماتٌ أو إعداد لمادة محسوسةٍ وملموسةٍ مع تفاصيل تتماشى مع نتائج معقدة وتعاونٌ يعتمد على كثيرٍ من العمال (انظر ص73،87) فإن تصميم السقيفة shed قد يكون في غاية البساطة حتى أن مجرد سكتش (رسم تخطيطي) سريع وقليل من المقاييس هي كل المطلوب، لكن البناء الحديث الضخم كالفندق مثلًا يتم التفكير فيه بالكامل بشكلٍ مسبقٍ قبل بدء البناء فعليا مثل، الوصلات، النقل، الإضاءة، التهوية، التسخين، والتبريد، ومشكلات أخرى كثيرة يجب حسابها بدقة قبل البدء في البناء.

والطاقات والموارد لمهنٍ وأعمال مختلفة تتعاون وتنسق معًا من خلال الرسومات، وتتطلب المخططات نوعيةً من الوضوح والتماسك والدقة ورغم أن عددًا من القناعات والعلاقات القياسية موجودةٌ بهذه الرسومات فهي تُفهم ويمكن تتبعها بسهولةٍ من جانب المعنيين بالأمر، وحتى يستوفي درجةً غير عاديةٍ من الإحكام والكمال في خططه التي تأخذ الاهتمام الكامل للمعماري، كما أنه أزيل عنه مسئولية متابعة العمل بعد أن تخصص في وضع مخططات المبنى.

يجب أن تكون هناك نسبةٌ محددةٌ بين الخطوط والمساحات الموسومة على الورق والحواف والمناطق الصعبة التي توضع معًا في المبنى، لأن المخططات أو الرسوم التخطيطية تمثل البرنامج الذي يُوحِّد عددًا من الأنشطة المعقدة معًا وصولًا إلى نهاية مشتركة، وقد استدعت الحاجة إلى حسابات دقيقة ومحكمة إلى إدخال الرياضيات واستخدام الأدوات المستخدمة نفسها في رسم الأشكال الخاصة بعلم الرياضيات مثل المسطرة والمنقلة والفرجار وفرجار التقسيم والمثلثات وكانت الحاجة إلى الاتزان والاستمرارية في البقاء مع الكفاءة الوظيفية تستدعي معرفة علوم الميكانيكا والهندسة؛ لذلك فليس من المستغرب أن المعماري قد أصبح مقبولًا كمصممٍ يتسم عمله بالإحكام والكمال.

وتحتاج العمارة إلى عددٍ كبيرٍ من الرسومات تتراوح ما بين الاسكتشات غير المعقولة والافتتاح للمبنى الجديد وتدشينه.

والتصميمات الرئيسية،والرسومات والتصميم الأساسي والمصاعد والمقاطع تبين التصميمات الأساسية والجدران والأعمدة وكل الكتل هي التي ترتفع من المخطط الأفقي الذي يستقرون عليه وفي المباني المتقنة تكون هناك مخططاتٌ مشابهةٌ، قد تكون مرسومةً لكل مخطط أفقي أو كل طابقٍ، وتشير التصميمات الأساسية إلى تنظيم الكتل وعلاقة كل منها بالأخرى وإعداد الفتحات التي تعطي المبنى الممرات التي بين الداخل والخارج للإضاءة والهواء وللمواسير والأسلاك والبشر، وتفرض المصاعد مظاهر السطح للمبني لأنها تظهر من عدة وجهات، وتعتبر واجهة المبني هي السطح الخارجي الرئيسي، والشيء الوحيد الذي يؤخذ في الاعتبار عند بناء محل تجاري على الشارع حيث يكون محاطًا بالمباني الأخرى من الجوانب الثلاثة الأخرى. عندما يظهر جانبان أو أكثر في رسمٍ واحدٍ يكون المنظور موجودًا كإشارةٍ لحاسة اللمس وعلاقتها بالبيانات البصرية، المقاطع شرائح في المبنى الصلب عند نقطة معينة يتم اختيارها تبين شكل إعداد المبنى من الداخل وهي دائمًا ما تكون رأسيةً، لذلك كانت لعرض المبنى من الداخل. ويمكن رؤية الفجوات وعلاقتها بساكني هذه الغرف أو الفجوات وبالإضافة إلى التصميمات الأساسية والمصاعد والمقاطع هناك أيضًا رسوماتٌ متخصصةٌ للتحكم في تفاصيل الديكورات الداخلية مثل الحليات المعمارية والأبواب والنوافذ والسقوف. والرسومات والتصميمات التي لا تستخدم في إرشاد عملية تنفيذ

العمل كما يتوقع شكله عند الانتهاء منه ترسم هي الأخرى، وتكون الرسومات المنظورية أكثر حريةً من الرسومات البيانية التقليدية التي يصنع منها الطبقة الزرقاء صورة فوتوغرافية للتصميم المعماري والغرض منها هو بيان الكيفية التي سيكون عليها المبنى وسط بيئته وعلاقته بالمباني الأخرى الموجودة داخل المنطقة التي بها المبنى، وتضع أيضًا نماذج لمقياس رسم معين يمكن تصويرها فوتوغرافيًا ثم يتم إدخالها في صورةٍ فوتوغرافيةٍ أخرى للموقع بذلك يمكننا أن نرى رأى العين كيف سيكون منظر المبنى.

الرسم أو التصميم المعماري صورةٌ منظورةٌ لما تم إعداده من بياناتٍ ملموسةٍ وهي تقدم حسب مصطلحات الخطوط المرسومة ومناطق الشيء الذي نتعرف عليه وفقًا لأبعاد الكتلة والمساحة والحواف وكثيرٌ من عيوب عمارة القرن التاسع عشر وأساس التمرد على مبادئها وقوانينها في السنوات الأخيرة جاء بسبب الفكرة الخاطئة وهو أن البيانات الأولية للمبنى بصرية لأن المعماري يرسم تصميماته، وعمل المعماري بالأساس هو عمل صورة لكن المعماري يرسم من خلال التصميم لشيءٍ حقيقي ملموس يمكننا أن نرى التصميمات والمبنى أيضًا، ولكن المنتج التقني هو اختيار الأحاسيس التي تدركها باللمس والمعادل البصري لهذه الأشياء المحسوسة والمدركة بالحواس.

المواد والأدوات المستخدمة في العمارة:

المواد الأساسية في العمارة مثل تلك المستخدمة في النحت، والمواد الأكثر شيوعًا الحجر والخشب والطين ولكن على هيئة قوالب الطوب والزجاج والأسمنت يتكرر استخدامها كثيرًا في العمارة أكثر من النحت، وبشكلٍ عام فإن المواد الأساسية للعمارة يتم اختيارها على أساس كم هي متاحةٌ ومتوفرةٌ وإلى متى ستظل مستمرةً وسهولة التعامل معها، مما يزيد من مدى الاختيار التقنيات الحديثة لتصنيع المواد القديمة وتوزيعها مثلها في ذلك مثل الإسبستوس وألواح الألياف النباتية المضغوطة والألمنيوم التي لم تكن موجودةً من قبل أو متاحةً في العصور السابقة. وهناك عوامل أخرى خاصة بالمواد مثل بنية الأرض تحت الموقع والمناخ الذي يشمل درجة الحرارة والإضاءة، وتأثيرات الجهد الإنساني المؤثرة في شكل المكان الطبيعي والمباني المجاورة، ويجب أن توضع في الاعتبار عند التعامل مع العمارة لضمان النجاح معماريا، فهذه الأشياء أو الإمكانات الطبيعية للمكان والمباني المجاورة قد تعوق عملية البناء أصلًا أو فرص نمو المكان معماريًّا. وبالإضافة إلى الأدوات التي يستخدمها المعماري للرسم هناك أدوات أخرى يتم توظيفها لإنجاز تصميمه ولكنها معروفة على مستوى التقنيات الميكانيكية.

والأدوات المستخدمة في عمل طريقٍ أسمنتي لا تختلف من حيث الأساس عن تلك المستخدمة عند صب أعمدة وأرضية خرسانية، فليس من الضروري لهذا السبب وصف بنية ووظيفة الجرافات وعربات النقل وآلات الرفع الكهربائية لأنها برغم أنها متقنةٌ ومثيرةٌ وشعبيةٌ في حد ذاتها، فهي ليست متصلةً أو قاصرةً على العمارة فقط.

إن أي شيءٍ يتم تحقيقه كنتيجةٍ تقنيةٍ يجب أن يكون ضمن قدرة العاملين بهذه الإدارة أو تلك في اللحظة التي وضع بها، إلا أن هناك أعمالا معماريةً تعتبر استثناءً وتستدعي انتباها خاصًّا، وعلى هذا الأساس فإن أعمال مثل الأهرامات المصرية (انظر ص73) وستونهنج والبارثنون (انظر ص75) تدعونا لدراستها وتأملها لأنها تفوق ما توقعناه في ضوء معارفنا فيما يتعلق بالمهارات والأدوات المتاحة في الفترة التي بنيت فيها هذه التحف المعمارية.

***

عناصر التصميم المعماري:

لقد أنتج التاريخ الطويل والمحافظ عددًا من العناصر المميزة والقياسية، وخلال مسار عملية الإعداد الخاص بالكتلة الداخلية والخارجية والمساحات والحواف ظهرت نماذج من مواد الإحساس بشكل آلي وفي الوقت نفسه تستدعي الاهتمام بصريًّا وبشكلٍ ملموسٍ؛ لأنك تستطيع الإحساس بالجدران بأصابعك بعض هذه

العناصر تظل موجودةً حتى بعد فقدان هذه العناصر الكفاءة الهندسية وهي أشبه بالأزرار على كُم المعطف، لكنها تظل تعطي المتعة كنموذج حسيٍّ ويكون وظيفتها حينئذ زخرفية فقط.

وأهم عنصرٍ معماري هو الجدار وهو في العمارة القديمة يحمل معظم الوزن، وكان المصريون القدماء يخشون أكثر ما يخشونه عدم الاتزان وعدم استمرار البقاء، حتى أن جدرانهم كانت سميكة بشكلٍ استثنائي عن غيرهم (انظر ص73).

ولكن في العمارة القوطية فإن الدفع لأسفل للكتل يتم توزيعه إلى الأرض عبر نظامٍ من الأعمدة والدعائم أو الأكتاف؛ لذلك فإن مساحات كبيرة من الجدران مصنوعة من الزجاج (انظر ص81،79) وفي البناء الحديث المصنوع من الصلب أصبحت الجدران مجرد ستائر تغطي مساحاتٍ داخليةٍ تدعمها عوارض ودعائم من الصلب (انظر ص87).

ولتحقيق الاتصال بين الخارج والداخل للمبنى يجب عمل ممرات وأينما كانت هناك فتحة يجب أن يتسع الفراغ ويمتد بطريقةٍ ما مع الحفاظ على أن تظل الكتلة المعلقة محمولة كما هي.

والأساليب التاريخية في العمارة عادة ما تتميز بشكل رئيسي بنماذج من البيانات الملموسة التي تم اختيارها لحل هذه المعضلة.

كانت العمارة القديمة حتى بعد الإغريق عبارة عن إعداد لعمودين قائمين وبينهما عارضة أفقية تستقر على قمة هذين العمودين (انظر ص71، 72).

الأعمدة أو الدعائم القائمة تسمى بالأعمدة وتعرف العوارض الأفقية باسم "العتبة" أو الأسكُفة، واتساع الفتحة معلق بكفاءة المادة التي صبت فيها هذه العارضة أو الأسكُفة، وبالنسبة للكتلة فإن الخشب والصلب مقاومتهما للضغط الجانبي أكثر من الحجر، والخشب في بعض الظروف أو البيئات الطبيعية يكون هو السائد في المكان وهو أقل عمرًا أو استمراريةً، وحتى عصرٍ حديث لم يكن الصلب متاحًا بشكلٍ عام، إن قدرة العارضة الفولاذ في تحمل أحمال ثقيلة عظيمة جدًّا حتى أنها الآن – وقد أصبحت رخيصةً نسبيًّا – أصبح من الشائع استخدامها ضمن الإعداد للقوائم والعوارض القديمة (انظر ص87).

القوس هو الشكل الذي يزيد من قدرة الحجر على الحمل وهو يتكون من عدد من القطع التي تشبه الوتد معدةً في دوائر أو قطعٍ من الدوائر.

والنموذج أو الشكل العام للقوس قد يكون دائريًّا أو بيضويًّا أو مدببًا وفي أي ظرف فبدلًا من أن يتكرر ويسقط تظل الأحجار في مكانها لأنها تجعل ضغط الجهد للخارج كما أنه لأسفل أيضًا، والدفع للخارج يعارضه دفع آخر بطريقة تكاد تكون الأحجار فيها كالأشعة التي تخرج من مركز ويطلق عليها لَبِنات العَقد.

ويعتبر العقد المستدير من خصائص العمارة الرومانية وبعض الأساليب المشتقة منها (انظر ص75)، بينما العقد المدبب يُعرف بالعَقد القوطي الذي سُمي بالأسلوب المدبب في أحد المرات، والعقد القوطي تكون لبنات العقد (أحجار العقد) بدلًا من أن تعد في دائرة وهي تنظم أجزاء العقد في قطعٍ دائري مسطح قليلًا لدوائر أكبر والتي تلتقي في نقطة في قمة العَقد (انظر ص81،79) وقدرة مثل هذا العقد (العقد المدبب) أعظم من العقد المستدير. النقطة الحرجة في الدفع للخارج أو الرفص للقوس القوطي يمكن أن يقابلها نصف قنطرة يدعم بها الجدار مقابل الضغط وتمنع العقد من الانهيار (انظر ص80،81) ويتطلب نظام الأعمدة الحجرية والعتبات العليا حتى عندما يمتزج مع القوس المستدير وجود حوائط سميكة إذا كانت هذه العقود عالية، ولكن النظام القوطي كان يبني بنايات شامخةً ذات وزنٍ خفيف نسبيًّا وذلك بإعداد سلسة من العقود المتعارضة بشكل تبادلي. وعند استخدام أيٍّ من هذه الأشكال يجب تغطية الجدران بسقف يعلوها لحماية المكونات يتدحرج الثلج وماء المطر فوق الأسطح المنحدرة ذات درجة ميل بينما يختلف الأمر في المناطق التي يكون مناخها جافًّا، وعند وجود نظام صرف يمكن أن يكون السطح مستويًا دون زاوية ميلٍ والسقف نفسه قد يكون مزيجًا من العقود في سلسلة مستمرةٍ أو حول مركز واحد والقطع في قبة البارثينون (انظر ص75) نصف دائري مثل العقد المستدير والقطع المأخوذة من الدومو في فلورنسا (انظر ص82) يشبه العقد القوطي المدبب.

***

العمارة والهدف منها:

دائمًا ما تصيب العمارة التأمل الجمالي بنوعٍ من الحرج، وهناك الكثير من المحاولات البارعة لاعتبارها نوعًا من الفن على أساس الاعتبارات الجمالية عندما يُترك الفن كتصنيف تقني ولكن كتصنيف جمالي، تبني الإغريق مبدأ المحاكاة كتفسيرٍ للفن وهي تشمل الموسيقى كمحاكاةٍ للشخصية الإنسانية، ولكن أرسطو لم يكن ينوي تطبيق مبدأ المحاكاة على العمارة، والحقيقة أن المفكرين المحدثين غير راضين بنظرية الإغريق للموسيقى، إلا أنه في العصر الحديث عندما أصبحت الحقيقة التقنية مقبولةً فإن الهدف الاجتماعي والأدواتي أصبح المقابل للتقنية، فالمساكن والمكاتب ودور العبادة والمحاكم والسجون والقصور ومحطات القطار والمسارح والمحال التجارية جميعها من أنواع البناء، وأسماؤها تدل على الاستخدام الاجتماعي، وفي الوقت نفسه تعتبر منتجاتٍ اجتماعية بسبب تعاون الجهود التي يبذلها الأفراد اللازمون لبنائها، وهنا أيضًا نرى التصميم هو المعاكس للتقنية في الفن. المبنى أداةٌ وهو في الوقت نفسه يكون عنصرًا في تقنية الوجود الاجتماعي.

وكما ترى في الفازة الإغريقية ومصباح المسجد (انظر ص90، 91) قد يفقد المنتج المعماري كفاءته كأداةٍ لكنه يستمر في الاستحواذ على الإعجاب كتصميم تم إنجازه بالفعل، وليس كل من

يزورون الكاتدرائيات القوطية اليوم (انظر ص80،81) يذهبون هناك للعبادة وحتى في الزمن الذي أقيمت فيه هذه الكاتدرائيات كان الكثير من كاتدرائيات القرون الوسطى المبنية في المدن بالفعل مزودةً بالكنائس، ولا تزال أكبر بكثيرٍ من متطلبات السكان المحليين، لذلك فإن الهدف الاجتماعي الذي تؤديه هذه الكاتدرائيات ليس علاقةً تبادليةً أو مبدًا اجتماعيًا يمكن عن طريقة فهم القضية.

ونقول ثانيةً إن المعماري يضاعف الرسومات ليسترشد بها المقاولون والمهندسون وهذه الخطة أو التصميم المسبق الذي وضعه المعماري وهو ينتج أيضًا نماذج وطرق الأداء التي يتم بها التنبُّؤ بالنتائج المنجزة وهي ليست أدواتٍ لإرشاد العمال.

***

هل يزين المعماري المبنى من الخارج؟

أيُّ مبنًى يمكن تحليله بالكامل من خلال شروط الميكانيكا ولنرَ إذا ما كان يفي بمتطلبات الاتزان والكفاءة مثلما يمكن فهمه من خلال الأبعاد المتعددة للإحساس. والسؤال الذي نبادر إليه: كيف يكون هناك فرقٌ بين مبنى "ووترلو" ومركز "روكفلر"؟ (انظر ص87) رغم أن كلًا منهما يجسد حلولًا لمسائل ميكانيكيةٍ ويفي الاحتياجات الاجتماعية نفسها؟ الإجابة المعتادة أن الفارق يكمن في المظهر الخارجي لكلٍّ منهما ووفقًا لهذه النظرة فإن المعماري هو مهندس

ديكور مهمته زخرفة المبنى من الخارج وإضافة زينة تسرُّ العين، الأسلوب مسألة هوًى متقلب والمبنى الخاص بالمكاتب قد يبدو مثل كاتدرائية قوطية وخيال المعماري ومن يمولونه قد يُطلق له العنان على اعتبار أنهم لا يريدون التداخل مع المهندسين، وقد كان هذا التوجه معتادًا في القرن التاسع عشر، لكنه أصبح أكثر نموًّا في الآونة الأخيرة، وقد تم تشجيعه في القرن الماضي من خلال عاملين مهمين. اكتشاف الأساليب التاريخية المضمونة بالتقدم الهائل في التقنيات الميكانيكية.

وقد شهد القرن التاسع اكتشاف وجود أساليب تاريخية لأول مرة وحتى القرن التاسع عشر كان العمل الفني يعتبر داخل الأسلوب السائد أو خارج عنه حسب الموضة أو موضة قديمة، لكن النقاد الفنيين في القرن التاسع عشر لاحظوا التوافق والتطابق بين أساليب الماضي وأنواع من الزخارف المستخدمة في هذه الأساليب، الأمر الذي قادهم إلى الاعتقاد بأن أهم الأوجه والتي من خلالها عرفوا – على سبيل المثال – اختلاف الكاتدرائيات الرومانسية والقوطية هو زخارف كُلٍّ منهما (انظر ص76،80،81).

كما شهد القرن نفسه حركات سريعةً وصادمةً في تقنية المواصلات والاتصالات والإنتاج الكمي للأدوات والمنتجات الاستهلاكية وواجه المعماري مواد جديدة وأدوات جديدة وبوفرة هائلة ولكي يستخدمها بغرض استيفاء متطلبات اجتماعية بطريقة فذة لكن ذلك في حد ذاته كان مصدرًا للحيرة، فقد كانت أول عربات

نقل للمسافرين تشبه عربات نقل المسافرين والبريد التي تجرُّها الخيول، وهي لا تزال تُسمى بالاسم نفسه الذي كان يُطلق على العربة التي تجرُّها الخيول في ذلك الوقت ومحطات القطار كانت تشبه المساكن أو الحمامات الرومانية والبازيليكات الرومانية.

واضطرَّ المعماري بسبب المعرفة التي اكتسبها حديثًا حول الزخارف التاريخية وعدم استعداده لمقابلة هذه الحالات الطارئة أن يترك مهنته ويصبح رجل ديكور للمبنى من الخارج، وكانت فترة تاريخية تفسر التاريخ بمصطلحات البيئة الجغرافية، وفي حالة نشوة وسكر من التقدُّم الناتج عن اختراعات جعلت من عمل المعماري أن يعطي الزينة والزخارف لكل ما يقدمه المهندسون والمخترعون، ولكن المعماري يضع رسومات، وهذه الرسومات ليست صور يتم إنتاجها من أجلها ذاتها ومخططاته وتخطيطاته مراحل في التصرف على الإعداد الملموس، وقد رأينا بالفعل أن الزخرفة هي الرضا أو المتعة التي نجدها في ممارساتٍ ناجحةٍ للحواس.

والزخرفة هي سلسلةٌ من الأشكال المتكررة بشكلٍ تقليديٍّ وقياسيٍّ تعتمد بشكلٍ واضحٍ على بيانات التوازن والاتجاه، والدوافع المألوفة لدى الإنسان نحو الزخرفة تعود إلى عصور ما قبل التاريخ ويمكن تتبع التصميمات الزخرفية مثل المروحية التي تشبه سعف النخيل أو الأرابيسك ذات الأشكال الهندسية والتصميمات المضفورة وغيرها من الأشكال الزخرفية إلى عصور ما قبل التاريخ وإلى عصور سحيقة.

وفي الوقت نفسه نجد في النحت المصري القديم (انظر ص53) عناصر ميكانيكية وحسية ترضينا حتى في هذه المرحلة المبكرة من التطور، قد تكون ملحةً كوسيلة زخرفيةٍ أو للزينة. والتمثال الكبير المصنوع من الطين أو الفخار يحتاج لدعم الشكل بدعامةٍ تمنع كسر التمثال عند الكاحل أو الخصر، وحتى عندما أنتج المصريون تماثيل من الحجر الأقل هشاشةً احتفظوا بالدعامة التي في ظهر التمثال كنوعٍ من الزخرفة الحقيقية. إن الزخرفة مُحافِظَةٌ بشدةٍ واكتشاف نظامٍ زخرفيٍ جديد يتمتع بشعبيةٍ عريضةٍ لا يمكن تحقيقه بسهولة.

كانت الكنائس الرومانسكية والقوطية تُزيَّن بزخارف أمكن نسخها في القرن التاسع عشر بعد ذلك، ولكن الإعداد الداخلي لهذه الكنائس من الداخل لم يكن من الممكن استنساخه مرةً ثانيةً لأن المواد وطرق معالجة هذه المواد في الفترة التي أُقيمت فيها هذه الكنائس كانت تُقابِل احتياجات لا تلائم الناس في العصور الحديثة بعد ذلك. كما أن المواد التي نستخدمها وطرقنا في معالجة هذه المواد مختلفةٌ أيضًا ومن الممكن تقليد نماذج زخرفيةً بسهولة ووضعها على السطح الخارجي.

لم يكن هناك مصاعد في أبراج الكاتدرائيات القوطية رغم أن مبنى "دولورث" الذي يشبه من الخارج بشكل رائع كاتدرائية قوطية مليء بهذه المصاعد، وأبراج الكنائس في العصر الاستعماري لم تضع في

الاعتبار خزانات المياه، ولكن النموذج نفسه من حيث الشكل الزخرفي ممكن استخدامه بحيث يحجب خزانات الماء على سطح المنزل الحديث.

وحديثًا أصبح هناك ميلٌ نحو تجنب النماذج التقليدية للزخارف التاريخية، وفيما يتعلَّق بالعمارة الحديثة أصبحت المتعة أعظم في الخصائص الملموسة للشيء. ولكن عند ترك الزخارف التقليدية فهذا لا يعني أن الزخرفة ليست مرفوضة والأساليب التاريخية لا تتكون من النماذج التي تعطي نوعًا من الرضا في العمارة فقط والأسلوب في العمارة ليس محددًا بالزخارف، فالزخارف يمكن بسهولةٍ نسخها لأنه من الأمور التقليدية أن نبدأ بها، وأن نضعها على الأسطح والمبنى ليس صورةً على أي حال، والمعماري ليس مجرد مُزخرِفٍ للمبنى من الخارج أو من الداخل.

***

الفنون الصُّغرى:

تشبه الفنون الصغرى العمارة للمدى الذي يجعل الأشياء التي تنتمي إلى التصنيف عادةً ما تستخدم كأدوات، وهي زخرفيةٌ على عكس الفنون التطبيقية، ومن حيث علاقتها بالتقنية فإن الاستخدام يميِّز الفنون الصغرى قليلًا كما يفعل مع العمارة، والحقيقة أن الأداة التي تُزينها زخارف أو التي تملك نوعيةً زخرفيةً إلى درجةٍ ما قد تجعلنا

تحتفظ بها حتى بعد فقدان كفاءتها كأداة، ومصطلح الفن art موظفٌ الآن بشكلٍ أقل. مما كان عليه من قبل للإشارة إلى التقنية أو المهارة بشكل عام. ولكن عندما نقول إن كيس نقود حريمي مطرزًا يمكن أن نطلق عليه مثالًا للفن الزخرفي، وأن نطلق على فطيرة أنها فن مفيد، فالفطيرة جيدة للأكل، وكيس النقود جيد في حمل النقود سواء أكانت هناك زخارف أم لم تكن موجودة؛ لذلك فإن النماذج الزخرفية هي شيء مضافٌ، ومصطلح زخرفيٌّ يستخدم لنماذج مقبولة من الإحساس الذي نتج بناء على تقنية معينة تشترك مع باقي التقنيات في أنها جميعها لها رسومات، ومصطلح الفنون التطبيقية تشكَّل في القرن التاسع عشر وذلك عن قناعةٍ بأن العمارة زخرفةٌ مطبقةٌ على الهندسة، ولكن أي تقنيةٍ للفن دائمًا ما يتم تطبيقها بمعنى أن الشيء الذي أُنتج باستخدام الأدوات والعمل بها على المواد في الاستخدام العادي فإن التميز الذي يطلق عليها عمل تمثيلي (انظر ص15، 17، 32) مثل فن البورتريه أو تلك الأعمال غير التمثيلية (انظر ص94).

وكلمة تطبيقي هنا تثير فكرةً لها علاقةٌ بالتقنية، وكلمة تمثيلي تعني تلك التي تتصل بمعني الشكل ومن ثم فإنهما ليسا نقيضين، فتقنيات كل الفنون تستخدم لإنتاج نتائجها المعروفة، ولكن بعض المنتجات الخاصة بالتقنية علاماتٍ على نماذج بصريةٍ وحسيةٍ أخرى.

لذلك فإن أفضل مصطلحٍ لتعريف هذه الفنون بأنها فنونٌ صغرى وذلك حتى يكون هناك ما يكفي لإرضاء الأسس التقليدية التي أقيم عليها الفن، ومثل هذه الأشياء لها علاقةٌ بالرسم وهي صغرى لأن الرسم أحيانًا يكون محددًا في حدود زخرفة الأسطح، وهذا هو ما نراه في حالة الفازات الإغريقية (انظر ص90،91) حيث نرى الخزاف قد صنع الإناء الفخاري دون رسم، ولكن الأشكال الآدمية والزخارف أُضيفت اليها والفنون الصغرى تعدُّ من الفنون لأنها تشارك في تقنية شبيهةٍ بتلك التي تضع أعمال الفن الرئيسي ولأنهم عادةً يعتمدون على الرسم، إلا أنها على أي حال فنون صغرى لأنها تميل إلى الافتقار إلى الروعة والنوعية التي نجدها في أعمال الفنون الرئيسية أو الكبرى.

***

تقنيات الفنون الصغرى:

أن عدد التقنيات التي يمكن جعلها معًا حسب تصنيف الفنون الصغرى أكبر من تلك التي في تصنيف الفنون الرئيسية وهي تُظهر براعة البشر ربما بدرجة أكبر، وكما فعلنا في نقاشاتنا السابقة فإننا سنصف الملامح العامة للتقنية، وهناك بعض الشك فيما يتعلق بضم صناعة السلال إلى الفنون الصغرى رغم أنها تاريخيًا تعود إلى ما قبل التاريخ، وربما تسبق النسيج والفخار والمواد المستخدمة فيها سريعة

التلف واستخدامها للأغراض التي تستعمل فيها السلال يقودها أيضًا إلى تدميرها المبكر.

إن نسج المنسوجات كواحدٍ من الفنون الصغرى (انظر ص95) بدأ هو الآخر دون الاستفادة من الرسم ولكن عندما افترق الرسم عن الكتابة إن لم يكن قبل ذلك ظهرت تصميماتٌ متقنةٌ باستخدام مخططاتٍ مرسومةٍ. ما لم يكن التصميم محفورًا في الذاكرة وتكرر العمل به مراتٍ عديدةٍ مع ظروف العصر الحديث والإنتاج الكمي وبكميات كبيرةٍ، وأصبح الرسم أساسيًّا والمواد المستخدمة هشةً لكنها مرنةٌ وتغزل معًا لتعطي سطحًا موحدًا ومستمرًّا ذا قُدرة على البقاء وقدرةٍ على التكيف بشكلٍ استثنائي، والخيوط تتكونُ من منتجاتٍ نباتيةٍ وحيوانيةٍ وتشمل الكتان والقطن والحرير والصوف.

والإطار الذي يتم نسج النسيج عليه هو النول والخيوط التي تأخذ اتجاها رأسيًّا عندما يواجه النساج النول تُصنع السَّداة، بينما تلك التي تأخذ اتجاهًا أفقيًّا تصنع اللحمة، ولما كانت الخيوط ذات الألوان المختلفة والمواد التي يمكن إدخالها في أي وقت على النسيج كثيرةً أيضًا؛ لذلك فإن النماذج الممكنة للنسيج لا تنتهي، وبعض النماذج الرائعة التي تتسم بالخبرة الطويلة صنعها حرفيون في النسيج من البدائيين في البيرو والعلاقة الأساسية بين الخيوط هي الزوايا القائمة فيما بينها وهو ما يجعل أن هناك اعتقادًا أحيانًا بأنها أصل نظام الزخرفة الهندسية والوسيلة الرئيسية التي أصبحت من خلالها النماذج الزخرفية الهندسية معتادة.

ويرى البعض أن العلاقات الهندسية الأكثر بساطة اكتُشفت على النول قبل أن يتم تطبيقها لقياس سطح الأرض فلقد استخدم المزج بين الزخارف والصور كما في أعمال النسيج المزدانة بالصور منذ عصور مصر القديمة حتى الآن لقد صُنعت مفروشات الأرضيات والسجاجيد بمختلف الأنواع في الشرق الأدنى منذ قرونٍ عديدة، والنسيج مثل الورق يمكن أن يختلف في أوزانه وثخانته أو سمكه كما يختلف من حيث الملمس والسطح؛ لذلك فإن المنتج يمكن استخدامه على أي سطحٍ وهو مثل الورق أيضًا حيث إن الألوان يمكن طبعها أو صياغتها ولكن قمة التكيف بالنسبة للنسيج تكمن في افتقاره إلى وظيفة مستقلة.

والأداة الأساسية في فن السيراميك أو الخزف (انظر ص88، 89، 91) هو عملة الخزاف عندما توضع مادةٌ جميلةٌ مثل الطين على مائدة مستديرة دوارة "دولاب الخزف" يمكن ضمان خروج تشكيلةٍ لا نهائيةٍ من الأشكال المستديرة وذلك بالضغط باليد أو بعصًا على الكتلة الدوارة للطين، وتتراوح المنتجات من جراء هذه العملية حسب المواد المستخدمة وطريقة حرق هذا الخزف ما بين أوانٍ خزفيةٍ مسامية حتى البورسلين غير المنفذ للماء أو الضوء كما أمدتنا عملية التزجيج بإمكانات أخرى للون والملمس بالنسبة لأعمال الخزف.

الزجاج مادة يتم نفخها أكثر من تشكيلها على عجلة فأثناء وجود الزجاج في حالة الانصهار يكون مادةً مرنةً ومطيلة أي قابلة للسحب والطرق وإمكاناته من حيث الشكل واللون ودرجة الشفافية هائلةً رغم أنها صلبةٌ وسريعة الكسر عندما تبرد إلا أنه يظل بالإمكان قطعها وتشكيلها بأداةٍ صلبة، صنعها المصريون القدماء وفضلها الرومان وكانت دائمًا شعبيةً في الشرق الأدنى.

إن تقنية الزجاج الملون (انظر ص79) أو تعشيق قطع من الزجاج الملون لعمل شكل ما بواسطة شرائط معدنية تطور بشكل راقٍ في الدول الشمالية في العصر القوطي عندما كان نظام العمارة السائد يمدُّنا بمناطق مفتوحةٍ كبيرةٍ في الجدران، ويمكننا أن نرى نتائج ملحوظةً لذلك في "شاريس وسانت تشابيل" في باريس، ولون الضوء الذي يتم نقله عبر الزجاج يكون منيرًا وعالي التركيز ويخلق واحدًا من أعمق أحاسيس حية باللون في الفن.

إن قطع الفخار أو البلاط (انظر ص23) ممكن تغطيتها بطبقةٍ لامعةٍ من اللون المزجج لتستخدم على الحوائط وهي مربعة الشكل أو تأخذ شكلًا هندسيًّا بسيطًا ويمكنا خلطها بسهولةٍ مع أخرى لتكون سطحًا مستمرًّا وهي أكثر لمعانًا وأكثر بقاءً واستمراريةً عن المنسوجات.

ووسيلةٌ أخرى لإنتاج نماذج أخرى دائمة البقاء ومزينةً بأشكال حيوانيةٍ وآدميةٍ أو صورٍ من كل الأنواع، وهي ما يعرف بالموزاييك (الفسيفساء) (انظر ص87) وهذه التقنية تستخدم للأرضيات والحوائط والسقوف، المادة المستخدمة تتكون من مكعبات غير منتظمة ذات أبعادٍ موحدة مصنوعةٍ من الزجاج الزخرفي والحجر. وباستخدام رسمٍ للاسترشاد به يقوم العمال بإعداد المكعبات في أرضية أسمنتيةٍ لاصقةٍ مما يُقوِّي الشكل ويحافظ عليه بشكلٍ مطلق، والتقنية الخاصة بالموزاييك قديمةٌ لكنها كانت مفضلةً لدى الثقافة البيزنطية.

وإن مواد نحت الخشب وأدواته أنتجت مجموعةً ضخمةً من الأشياء مثل الأثاث والقوالب والأبواب والأرضيات وما يعرف بالفسيفساء الخشبية أو تلبيسة الخشب الملون. وفي أثناء عصر الباروك كانت قطع الأثاث مزخرفةً بنحتٍ بارزٍ وبشكلٍ متقنٍ، وخلال عصر الروكوكو ساد هذا الأسلوب من الزخرفة الداخلية المثالية (انظر ص96).

وأصبح المعدن مزخرفًا على هيئة أشكال تتراوح ما بين المصابيح والبوابات والستائر المعدنية خارج المبنى المصنعة من قضبان الحديد المتشابكة، حتى المفاتيح والمشغولات الحديدية والمفصلات وأشياء أخرى داخل المبنى.

استُخدمت المعادن مثل الذهب والفضة والنحاس والرصاص واستُخدم معها طرق الصب أو الطرق أو الحفر بالإزميل أو بردها بالمبرد وصناعة الدروع، إن صياغة أشياء صغيرة الحجم من المعادن الثمينة من الذهب والفضة والبلاتين وهي عادةً ما تكون مركبةً مع مجوهراتٍ ليست حديثةً، وإنما قديمةً قدم التاريخ وذلك لتستخدم كما تستخدم الملابس كأقصى زينةٍ شخصيةٍ للناس.

وكان المتوحشون يهتمون بزينة أجسامهم على شكل نُدباتٍ أو وشمٍ واستخدمت الألوان لتلوين مساحات كبيرة من أجسامهم.. بينما استخدمت المجتمعات المتحضرة مستحضرات التجميل لتزيين الوجه واليدين، والقليل من الناس هم من يضعون وشمًا على أجسامهم، ولكن الجواهر التي توضع على قمة الرأس أو حول العنق أو في الأصابع وفي الجيوب كان لها شعبيةٌ خاصة وفي الأيام الأولى من عمر البشرية كانت هذه الأشياء الثمينة دائمًا ما تدفن مع أصحابها، وعندما اكتشفت هذه الأشياء في أيامنا هذه بالتنقيب الأثري أعطت معلوماتٍ رائعةً للباحثين والدارسين (انظر ص88).

كان المشتغلون في الحديد والصلب يصممون الأزياء بالإضافة إلى الأسلحة والأدوات الأخرى (انظر ص97).

الأسلحة والدروع ملابسٌ معدنية وأدوات يرتديها المقاتل في الحروب وفي المبارزة وفي مباريات مسابقات الفروسية ويرتدونها دائمًا

عند التدريب العسكري والعروض والمناسبات المشابهة لذلك فإنها مثل النسيج كغطاءٍ يحمي ويزين الإنسان وهؤلاء الذين يحاولون تحديد مزايا جمالية على أساس المواد المستخدمة في هذه التقنية أشبهُ بالنقاد الذين يلعنون الصور المنقوشة على البرونز، ولن يكون من السهل عليهم إيجاد درجةٍ من الإعجاب بالدروع.

والعملات هي الأخرى من الفنون الصغرى المصنوعة من المعدن (انظر ص58)، وهي ذات نقوشٍ بارزةٍ وهؤلاء الذين يعتبرون النقود وسيطًا للتبادل على أسلوبهم المحافظ في بعض الأحيان يكون التصميم من وضع فنانٍ شهيرٍ وقد اعتبرت الميداليات من الأعمال الفنية المهمة مثل تلك التي صُنعت في عصر النهضة والعملات والميداليات أما إن تكون مطبوعة وإما مسبوكة.

صناعة الكتاب أيضًا تشمل أنواعًا مختلفةً من التقنيات المستخدمة وظهرت كتابة المخطوطات وزخرفتها كقطعٍ من الفن مع بداية الحضارة، ثم تلا ذلك التمييز بين الرسم والكتابة الذي يُعدُّ الفاصل بين الثقافات المتحضرة والثقافات البدائية.

وتاريخ الكتابة وزخرفة المخطوطات بالذهب والفضة يتوازى مع تواريخ الزخرفة والتصوير، لذلك فإننا حيث نجد قليلًا من أدلة التصوير تأتي المخطوطات لتسد الفجوة. وعادةً ما تحظى أساليب الكتابة بدراسةٍ أقل من تلك التي تحظى بها الزخارف؛ لأننا قد نجد

بعض شظايا الخزف في الوقت الذي تكون كل الأشياء الأخرى قد اندثرت.

إن استبدال الصفحات المطبوعة بالحروف المتحركة بدلًا من تلك المكتوبة بخط اليد لم يكن فجائيًّا أو دراميًّا. فقد كانت الصور والأشكال الزخرفية تطبع قبل ذلك بكثير. وكان إسهام جوتنبرج في الفن الجديد هو إعطاء طريقةٍ لنوعٍ من السبك وأسلوب تنضيد الحروف يدويًّا، وهو الأسلوب الذي ازدهر في المدن التي على نهر الراين، حيث ظهرت لأول مرةٍ الطباعة بأنواع الحروف المتحركة، وكانت تتميز بقلم الحبر العريض (الريشة) كأداةٍ للكتابة، وهذا النوع من الحروف يُسمى الآن القوطي موجودٌ في البلاد الألمانية منذ ذلك الوقت (انظر ص43).

وفي إيطاليا وُجِدَ أن النوع المعدني الذي يمكن أيضًا إعادة نسخ أسلوب الحروف الذي قام الإنسانيون بتطويره على أساس الخط اللاتيني المنحني أو تلك التي يصنعها القلم الإبري على ألواح الشمع، وهذا النوع من الحروف يُسمى الحروف الرومانية وهو الذي يوجد في معظم البلدان الآن (انظر ص43) ولكن أنواع الكتابة المطبوعة سواءٌ أكانت قوطيةً أم رومانيةً فهي دائمًا مصممةٌ بواسطة الرسومات والقطع والصب وتنضد بالطريقة نفسها سواءٌ أكانت منضدةً يدويًّا أم بماكينة.

إن عادة نشر الكتب ذات الأغلفة المصنوعة من الكرتون المُقوّى الذي يتم لصق قماشٌ عليه حديثةُ الوجود في البلدان اللاتينية ولا تزال طباعة الكتب بأغلفةٍ ورقيةٍ تاركين الخيار أمام المشتري تجليد الكتب التي يحتفظ بها حسب رغبته. في العصور الأولى كانت المخطوطات القيمة يتم حمايتها بأغلفةٍ من الخشب مزينةٍ بمعادن ثمينةً كالذهب والفضة والمينا والجواهر أو بألواحٍ العاج وكانت مادة التجليد المستخدمة بكثرةٍ الرق أو الجلد، والمواد ومعالجة هذه المواد التي يصنع منها الكتاب لم تكن واحدةً، وهذا يدعو للسؤال التالي: ما العلاقة بين التقنية والتزيين والعصر؟ وما بين المواد والأدوات والمعالجة التي يتم بها تحويل هذه المواد إلى شيء ما في فترة زمنيةٍ أو عصرٍ معينٍ والأسلوب الذي يميز هذا العصر أو هذه الحقبة الزمنية؟

***

التقنية والزمن:

المعالجة هي طريقة تناول أو التعامل مع هذه المادة وفقًا لمسارٍ معينٍ حسب التصميم الموضوع وإنجاز هذا التصميم وهو عنصرٌ أساسي في التقنية بهذه الطريقة يكون الزمن أحد العناصر الكامنة في عملية المعالجة، والسؤال الذي يبادرنا أيضًا هو: هل الأساليب الجديدة في إنتاج تقنيةٍ تكون النتيجة المباشرة والتي تتلو اختراع موادَّ جديدةٍ وأدواتٍ جديدة أو المعالجات الجديدة؟

في أثناء القرن التاسع عشر كان الشائع هو الاعتقاد بأنه من الممكن تفسير الأسلوب وبكفاءةٍ بأنه نتاج اختراعٍ من هذا النوع، وإذا كان الأسلوب يمكن اعتباره بهذه الطريقة يمكننا أن نتوقف إذا ما اعتبرنا الفن عِند مستوى الإحساس والتقنية.

والتاريخ الحديث للنقل يعطينا دليلًا يضع هذه النظرية على المحك، فالمتعة التي نحصل عليها من النماذج المحافظة للزخرفة كانت هي السبب في ملامح سطح الماكينات واحتجازها عند النقطة التي تعترض الأداء بكفاءةٍ، ولكن هذه السرعة الإنسانية لوسائل النقل لم تظهر فجأةً بعد تطور مصادرَ جديدةٍ للطاقة، كما أن الماكينات الأقل سرعةً وذات التصميمات الأخرى لم تختفِ جميعها مرةً واحدةً في المدن الحديثة التي ترى فيها الإتقان التي تسير فيها العربات المكهربة من عربات المترو والسيارات وغيرها، فإننا نجد أيضًا العربات التي تجرُّها الخيول.

والكفاءة تتصل بالعمل المؤدَّى وتكاليفها بالنسبة للمشترين للبضائع وللخدمات على النقيض من ذلك حتى إذا ما كان الشيء جديدًا نسبيًّا، ربما يكون هناك اختلاف ملحوظ، فسيارات التاكسي في المدينة لا تندفع بسرعتها في نهر الشارع لوجود قيودٍ من إشارات المرور وقوانينه ولوائح الشرطة حيث يكون تدفق السيارات ذو معنًى مختلف.

والآن نتحول إلى الرسم وهو أول تقنية في الفن بدأنا بها حيث نرى أن الأسلوب في الفن لا يمكن تفسيره بشكلٍ ثابتٍ ودائمٍ على أنه اختلاف في المظهر ناتجٌ عن اختراع مواد جديدةٍ أو أدواتٍ جديدة أو معالجة جديدة إذا ما كانت هناك علاقة تعاونٌ فإننا قد نتوقع بقاء الأسلوب نفسه ما دامت المواد والأدوات والمعالجة القديمة مستخدمةً كما هي، ويمكننا أيضًا أن نتنبأ بظهور أسلوب جديد عند اختراع تقنية جديدة، ولكن نذكر أن أقلام الفحم والشمع والريشة وأعواد الغاب والفرشاة الشعر وكانت لدى الإنسان منذ أن بدأ الرسم أداة واحدة مهمة للرسم اختُرعت في العصور الحديثة وهي القلم الحبر المعدني باستثناء الفترة القليلة من القرن التاسع عشر فإنها لم تكن مستعملةً من قبل الفنانين في الرسم، وقد يدَّعي قليلٌ من الناس أن أحدث أسلوب هو ذلك الذي يستخدم قلم الحبر المعدني.

وكما ترى في وسائل النقل حيث تستُخدم تقنياتٌ مختلفةٌ فإنه في الوقت نفسه ترى "ديورر" على سبيل المثال يوظف أو يستخدم قلم الفحم وأقلام الشمع والريشة التي تستخدم مع الحبر والفرشاة المدببة والنقش الإبري خلال حياته (انظر ص38،39).

أي على مدار حياة فردٍ واحدٍ فقط رغم أن القلم الحبر الصلب والبوصي أو الغاب والريشة كانت مستخدمة منذ قرون وقد فُضِّل القلم الريشة في الفن منذ عصر النهضة وفي أثناء عصر الباروك لكن رمبرانت ومدرسته أحييا استعمال قلم الغاب ومزجه مع القلم الريشة (انظر ص41).

وحتى الآن يعتبر الفن في مستوى الإحساس والفن في مستوى التقنية يؤخذ في الاعتبار، وهما كافيان لفهم الفن والإعجاب به إذا ما كان الأسلوب وليد الاختراع، ولكننا عندما ننظر إلى عددٍ من الأعمال الفنية ومقارنتها بمسألة احترام الإحساس والتقنية داخل النظام الذي صُنعت فيه هذه الأعمال تظهر لنا بعض الأسئلة والإجابة عنها من خلال الإحساس والتقنية وحدهما غير ممكنة، ولكي تلاحظ ما هذه الأسئلة وكيف نجد إجابة لها يجب أن نضع في الاعتبار الفن عند مستوى شكل البطاقة التي توضع بجانب العمل في المتحف أو في المعرض للتعريف السريع بهذا العمل في كتالوج المعرض أو في أي كتب أخرى حول الأعمال الفنية عادةً ما يكون فيها إشارةٌ إلى التقنية التي استخدمها الفنان، وهذا مما يجعلنا نستطيع ملاحظة المواد والأدوات والمعالجة التي وظفها الفنان بالتأكيد وسوف تستدعيها بوضوحٍ، وعندما تقوم بذلك فإنك تسهل بشكلٍ رائع فهمك للشيء أو العمل الفني كشيء من صُنع إنسان مثلك، وعندما تتفحص عملًا فنيًا يجب أن تسأل وأن يكون لديك القدرة على الإجابة عن المشكلة التقنية: كيف صُنع هذا العمل؟ وبعد أن تعرفت إلى البيانات الخاصة بالإحساس التي يمثلها في هذا النموذج من العمل الفني وكيف صُنع؟ عليك التقدُّم لتعرف الفائدة من معرفة مستوى الشكل الفني، ولكن قبل أن تفعل ذلك يجب عليك أن تعود إلى صفحات الصور اختر رسمًا مثل ذلك الذي في ص 36 ربما كان طُبع والعمل الموجود

ص44 وهو تصويرٌ زيتي والعمل الموجود ص26 كمثالٍ وهو قطعةٌ من النحت التقنية مصورةٌ في ص57 عينة من العمارة مثل تلك التي في صفحة 94 وهي جميعها عيناتٌ من أعمال فنيةٍ، وفي كل حالةٍ اسأل نفسك هذه الأسئلة: كيف أعرف أن العمل الأصلي نتاج تقنيةٍ وليس نتاج عملية طبيعيةٍ دون تناول الإنسان لها أو تدخله فيها؟

ما الخصائص التي تشير إلى تقنيةٍ معينةٍ قدَّمها لنا هذا العمل الفني؟

ما علاقة المواد والأدوات والمعالجة المباشرة بهذا المنتج؟

ربما تكون غير متأكدٍ أو يستحيل التأكد من إجابات هذه الأسئلة بفحص إعادة إنتاج إلا أنه من الممكن أن تفعل ذلك من خلال الفحص عن قربٍ للعمل الأصلي؛ ولكي تضمن ذلك حاول أن تجد طريقًا للوصول للعمل الفني الأصلي أو الأعمال الفنية الأصلية بغض النظر عن نوعيتها وأهميتها، بذلك يمكنك أن تربط وبدقة أي عملٍ فنيٍّ والتقنية التي تم إنجازها باستخدامها.

***

الفصل الرابع

الفن عند مستوى الشكل



الفن عند مستوى الشكل

(1) هذا الكتاب شكلٌ من الأشكال الفنية:

بعد أن عرفنا الإحساس والتقنية الخاصة بالعمل الفني نأتي إلى التعامل مع الفن عند مستوى الشكل، وفكرة الشكل هي ببساطةٍ طريقةٌ لتسمية الحقيقة في الخبرة العادية المألوفة ويجب أن نمسك بها دون مصاعب خاصة أو غرض، ولكي نفهم هذه الحقيقة نحتاج إلى تعريفات مبدئية ثم نقوم بتحليل مثل مقنع ويمكننا بعد ذلك أن نتقدم لاكتشافٍ بعض الطرق المهمة التي تساعدنا على فكرة التعامل مع الفن.

ومعنى ذلك أن الشكل دائمًا ما يكون شيئًا يستحوذ على اهتمام شخص ما، وهناك مجهودٌ وفائدةٌ من التعامل معه، وهو شيء واقعي وآمن أو فورى أكثر منه ممكنًا أو مُحتمَلًا. وهو شيء فريدٌ ووحيدٌ عند رؤيته أو التركيز عليه، والشكل كليٌّ متكاملٌ متميزٌ عن الأشياء

التي قد تشوش أو تربك توحدنا معه وهو متلاحم ومتماسكٌ في أجزائه؛ لذلك فإنه شيء واحدٌ كامل، ومثل هذه الخصائص سوف يتجلى معناها من خلال المثل.

وهناك تعريفٌ آخر يمكن ضمانه من خلال مصطلحات طريقة الاكتشاف أو المقارنة التي عن طريقها نجد طائفةً من التشابهات والاختلافات.

الأشياء الممكنة والمحتملة غير محدودة، لكن الشكل موجودٌ في الواقع وفوريٌّ من حيث الزمن لذلك فإن الشكل يختلف لأقصى درجة عن هذه الأشياء أو الموضوعات التي نقول عنها ببساطةٍ إنها ممكنةٌ ومحتملةٌ.

وعلى النقيض من ذلك، أن يكون لديك شيء فريدٌ يتسم بالتفرد والتميز والتلاحم والكلية وهو موقف فيه أيضًا اختلاف لأقصى درجة، وهذا الشيء ليس جزءًا بل كُلًّا. وأجزاء هذا الشيء الكلي متعاونة فيما بينها، لذلك فإن الشيء الذي يثير اهتمامنا وجهدنا هو شيء واحد.

لهذه الأسباب يمكن تعريف الشكل بأنه أقصى درجة من الاختلاف في الأشياء، وهذا التعريف وقائمة الخصائص تنسق مع التعريف الآخر.

عندما نختار تصويرًا ما لنرى بوضوح أكثر ما تعنيه فكرة الشكل ومن الأفضل أن نختار شيئًا (مثل الأعمال الفنية) يمثل نموذجًا للإحساس وتصميم تم تحقيقه من خلال تقنية خاصة. ووفقا لهذه الظروف لا يُنصح بمناقشة شجرةٍ مثلًا أو شكلٍ هندسيٌّ متعلق بعلم المثلثات.

في أثناء قراءتك هذه الكلمات وأنت تمسك بهذا الكتاب أو تقف على طاولةٍ وغيرها مما يدعم الكتاب أمامك فأنت تُدرِّب حواسك، والمجلد الذي بين يديك منتجٌ تقنيٌّ يمكننا أن نستخدمه كمثال.

إذا ما كان هذا الكتاب شكلًا فإنه يُصوِّر لنا خصائص الشكل وتعريفه.

ولكن قبل أن تشرع في التحليل، لاحظ كيف أن الكتاب الذي تمسك به وتقرأه شكلٌ من أشكال الإحساس.

إذًا ما المادة أو البيانات التي يقدمها الكتاب للبصر حسب أبعاد الجلاء والتدرُّج اللوني والتركيز؟ وما النموذج الخاص بالكتاب من حيث الكتلة والمساحة والحافة والأبعاد الملموسة؟ وما هو من حيث مصطلح التوازن وأبعاد القاعدة والقمة والأمام والخلف؟ وكيف يحدد بالإشارة إلى أعلى وأسفل ومن جنبٍ إلى جنب والدخول والخروج أي أبعاد الاتجاه؟

وبما أن هذا الكتاب منتجٌ تقنيٌّ علينا أن نستدعي الكيفية التي تم بها إنجاز هذا الكتاب وما المواد والأدوات والمعالجة التي يتطلبها إنتاجه؟

" فن الاستمتاع بالفن " هو موضوعك وهو نموذجٌ حسيٌّ نُوجِّه اهتمامك نحوه، وبقراءتك له فأنت تُشبِع بعض الحاجات والاهتمامات، وأنت تمسك بالمجلد وتقرأ الكلمات وتُقلِّب الصفحات تمارس إرادتك الحرة.

وأنت تقرأ شيئًا آنيًّا أو في الوقت الحالي وواقعيًّا أي موجودٌ بالواقع، فإن هذا الكتاب هو موضوعك الآن وهنا، وهنا هو المكان الذي تقرأ فيه والآن هو الوقت الذي تقرأ فيه؛ ولذلك فإن موضوعك فوريٌّ وآنيٌّ. وهناك في هذه اللحظة ما لا يُحصى من الكتب والمجلدات في المكتبات العامة والمنازل ومحلات بيع الكتب التي يمكنك أن تقرأها ومن ثم فإنها ممكنة أو محتملة، ولكن هذا المجلد الذي بين يديك الآن هو الذي تقرؤه الآن وهنا وهو موضوعك الواقعي.

وماذا لو أنك لا تستطيع قراءة اللغة الإنجليزية فإن هذا الشيء سيكون أقل قليلًا من نموذجٍ من الإحساس ومنتجًا للتقنية، والذي سوف تعطيه اهتمامًا أقل ولنقل موجزًا من الاهتمام، ولكن في هذه اللحظة وأنت تركز اهتمامك على هذه الصفحات فلديك شيء أو موضوعٌ واحدٌ وأنت تفهم معنى الكلمات ومستعدٌّ لأن تغض البصر

عن مسألة اللغة المكتوبة بها الكتاب، وطوال هذا الوقت لديك شيء وحيدٌ وفريد، وفي مناسباتٍ أخرى قد تلعب على البيانو أو ترسم صورةً أو تقوم بعمل الحسابات الخاصة بك، ولكن يمكنك أن تهتم بتركيزٍ في موضوعٍ واحدٍ فقط في الوقت نفسه لذلك فإنك عندما وفي أثناء قراءتك فإن موضوعك أو الشيء الذي يحدث وتقرأ عنه هو شيءٌ فريدٌ وواقعيٌّ.

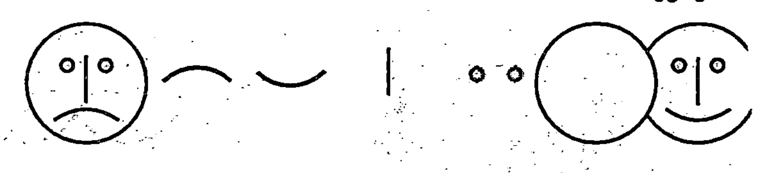
وهذا الشكل أيضًا كليٌّ سواء كنموذجٍ حسيٌّ أو كتصميمٍ تضمنته التقنية المستخدمة في إنتاجه. وهو مثل مجلداتٍ أخرى من حيث المظهر، ولكن الاختلافات أكثر أهميةً فإن هذا المجلد فوريٌّ ومتميزٌ عن أي شيءٍ آخر في أثناء قراءتك، وفي الوقت نفسه يتكون هذا المجلد من صفحاتٍ يجمعها جميعًا دفتا كتاب (أي الغلاف)؛ لذلك فإنه كنموذجٍ من نماذج الإحساس ترى أجزاءه تعمل معًا لتشكيل في النهاية شيء متكاملٌ وكلي ويتنظم النص في أقسامٍ وفصولٍ وفقراتٍ وجملٍ وهي جميعها تتصل ببعضها البعض كأجزاء متلاحمةٍ تشكلُ في النهاية شيئًا كليًّا واحدًا، فهذا الكتاب شكلٌ من الأشكال يصور الخصائص الرئيسية للشكل لأنه واقعيٌّ موجود بالواقع وفريدٌ ومتميزٌ ومتلاحمٌ وهو شيء كلي كما قرأت.

بعد هذه المقدمة التفسيرية يجب أن نختبر الخصائص الأساسية بشكلٍ أوضح لأنها مسألةٌ جوهريةٌ لفهم الفن وتقديره، ومرةً ثانيةً نحتاج لتصويرٍ أكثر بساطةً ويسهل فهمه واستيعابه أكثر من أن يكون معقدًا أو غير مؤكدٍ أو صعبًا عند تحليل فكرة الكل والجزء، لهذا الغرض فإننا سنستخدم كاريكاتير أفضل من أي قطعةٍ فنيةٍ متقنةٍ لنصل للخاتمة نفسها بشكلٍ أبسط عند فهم المراد فهذا سوف يُسهِّل علينا فهم أي عملٍ فني.

***

(2) الكل والجزء:

الرسم التوضيحي الذي بأسفل يمكن لأى طفلٍ أن يرسمه وهو شكلٌ غير معقدٍ وهو أيضًا نموذجٌ للإحساس ونتاج تقنيةٍ، ونحن نراه حسب مصطلحات الجلاء والدرجات اللونية التضاد بين الحبر الأسود والورقة البيضاء.



عندما تنظر إلى الشكل A فإن هذا الرسم هو الشيء أو العمل الفني وهو واقعيٌّ فريدٌ مميزٌ متماسك الأجزاء، وفي النهاية شيء كليٌّ وهو يعني وجه إنسان، والطفل الذي يرسم هذا الشكل سوف يكون مستمتعًا ويشعر بالسرور من نجاحه الخاص، ولكنه قد يُغضب جامع الكتب البالغ من الكبار عندما يجده في هامش صفحة في مجلد ثمين لديه.

وعندما نفحص هذا الرسم التوضيحي فإننا نرى أن الشكل (A) مكونٌ من أجزاء مثل B، C، D،E والمواد والأدوات المستخدمة في مثل هذا العمل مألوفة.

والمعالجة أيضًا معروفة، فالمعالجة المعتادة هي أن ترسم الدائرة B أولًا ثم تدخل C في الدائرة وتضعها قرب القمة وترسم D من نقطة بين جزئي C وتنزل متجهًا نحو قاعدة الدائرة B وأخيرًا تقع E داخل الدائرة B وأسفل D ، وقد وصفنا عملية معالجة هذا الشكل بطريقةٍ مرضية وبمصطلحات خاصة بالإحساس وبالاتجاه ويمكن تحليل النتيجة حسب مصطلحات الاتزان.

واعتبارنا بهذه المعالجة التي تم بها بناء هذه الأشكال يقودنا إلى معتقد خاطئ يتداخل بقوةٍ مع الفهم المفيد للشكل، وهناك اعتقاد خاطئ بأن إدراكنا للشكل A أيضًا نتيجة لإضافة الأجزاء معًا حتى قبل أن تعرف الرسم بأنه وجه ويجب أن تقع الأجزاء معًا كما نفعل عندما نرسمه، ولكننا عندما ننظر إلى الشكل A لا نرى أي أجزاء

أُضيفت لأنها كلها موجودةٌ معًا وفي وقتٍ واحد، فالشكل إذًا يختلف عن أجزائه المنفصلة.

وإذا لاحظت هذه الحقيقة بعنايةٍ وتذكّرتها فسوف توفر على نفسك كثيرًا من المصاعب التي لا داعي لها في تقدير الشكل وفي المقام الأول فالشكل (A) هو كيف اكتمل هذا النموذج من الإحساس أو الإدراك بواسطة التقنية ليثير اهتمامنا؟

ونحن نراه ككلٍ أكثر منه إضافة أجزاء معًا أو مشاهدة طفلٍ يضعها معًا على ورقة، وعندما تنظر إلى التصميم فهو بالفعل شيء كلي وهو مميزٌ ومتلاحمٌ وواقعيٌّ ومنفرد.

وعلى النقيض من ذلك وبعد أن أصبحنا مدركين للشكل (A) يمكننا تحليله أو تقطيعه وتقسيمه إلى أجزاء، ونحن نتصرف بالطريقة نفسها التي نتعامل بها عندما نضع في اعتبارنا الشيء كنموذجٍ من الإحساس ونُحوِّله إلى بياناتٍ خاصة بالإحساس تأتي بلغة الأبعاد المختلفة أو عندما ندرس التقنية بلغة المواد والأدوات والمعالجة التي أنتجت بها. وعلى أي حالٍ فإن الشيء يُفهم بشكلٍ أفضل عندما نتعامل مع الأجزاء المجردة من الكل. وهذه النقطة يمكن اعتبارها نتيجة ثانية. يمكننا أن نفهم الكل بتحليله إلى أجزاء.

والملحوظة الثالثة التي تأخذها من هذا الشيء البسيط يمكن صياغتها في الكلمات التاليه: (A) شيء وهو كلٌ في علاقةٍ، وفي علاقةٍ أخرى هو جزء.

الشكل (A) شكلٌ كليٌّ مكوَّنٌ من أجزاء عندما ننظر إليه ونحلل أجزاء هذا الكل، ولكن إذا ما نظرنا إلى الصفحة التي طبع عليها هذا الشكل ككليٍّ نجد مساحةً مستطيلةً بيضاء والتي تحتوي أيضًا على كلماتٍ مطبوعةٍ رموزًا لذلك عندما تصبح الصفحة بأكملها هي موضوعنا أو الشيء، فإن التصميم بذلك يصبح جزءًا من كل، ونوع الإحساس الناتج نفسه عن التقنية، قد يكون جزءًا أو كلًا يعتمد على كيف ننظر نحن إليه عندما يكون الشكل هو الشيء الكلي لدينا يمكننا أن نُحلِّله إلى أجزائه، وعندما تكون الصفحة بأكملها هي الكل، يمكننا أن نؤدي العملية نفسها، ولكن السؤال هو: إذا ما كان النموذج الذي أمامنا كلٌّ أو جزء فهذا يعتمد على ما هو الشيء الذي يثير انتباهنا واهتمامنا وجهودنا؟

وفي النهاية نجد نتيجةً مهمةً نصل إليها عن طريق فحصنا لهذا التصميم. وهي أن D،E في حد ذاتهما أو بكونهما ببساطة خطين لا يعنيان الكثير، وإذا ما كان شيء وراء فهمنا لهذه الأشياء كنماذج للإحساس ومنتجات لتقنيةٍ ما.

ولكن عندما يعملون كأجزاء متعاونةٍ للشكل A نرى أحدهما هو الأنف والثاني هو الفم.

ومرةً ثانيةً فإن الخط E إذا ما وضع جانبًا مع نفسه لديه نوعية طفيفة من التعبيرية ولكنه عند وجوده مع A فهو ليس مجرد فم ولكنه

أيضًا فمٌ مبتسمٌ مبتهجٌ، ونستدل من هذا الموقف على أن الأجزاء تأخذ معناها ونوعيتها من الكليات التي تشكل أجزاء منها، والنتيجة النهائية التي وصلنها إليها أساسية في فهم الفن كما تفعل النتائج الثلاثة الأخرى أيضًا ومن أجل تمام الفائدة والاقتناع فإننا سوف نلخصهم مرةً ثانيةً وبشكلٍ موجزٍ على النحو التالي:

1.(A) شكل يدخل في إدراكنا على أنه شكل كلي كامل.

2.يمكننا أن نفهم الكل بتحليل أجزائه.

3.الشيء الذي يعتبر كليًّا في علاقةٍ قد يكون جزئيًّا في علاقـــةٍ أخرى.

4.الأجزاء تكتسب معناها ونوعيتها من الكليات التي يـــشكلون أجزاء منها.

ومن أجل جعل هذه النقاط واضحةً قدمنا الشكل الفج ولكنه أيضًا يقدم تصميمًا بسيطًا ويمكن اختيار هذه النتائج نفسها بتطبيق ذلك على أشياء أكثر تعقيدًا وأكثر صقلًا وبراعة والتي كانت ستصبح غير مناسبةٍ لبدء التحقيق في هذا الأمر بسبب تنوع بيانات الإحساس التي يعرضونها وعدم اعتيادنا أهميتها الكاملة في كثيرٍ من الحالات وفشلنا المستمر في تقدير نوعيتها، يمكن أن تقود إلى أي واحدةٍ من إعادة إنتاجها لكن صفحات 36، 37 تعطينا فرصةً جيدةً لمثل هذا الاختيار عمل "مايكل أنجلو" المسمى (العرافة الليبية صـــ

37) وهو يأتي إلى انتباهنا كعملٍ كليٍ وبأكمله، يمكننا أن نحلل هذا الكل بإعادته إلى أجزائه والدراسات التي صنعها الفنان قبل أن يلون الفريسكو التي أعاد إنتاجها على صفحه 37 تساعدنا على عمل ذلك. والقدم التي تظهر صـ 36 هي شيء كاملٌ في حد ذاتها، ولكن في الفريسكو التي أُعيد تقديمها على صـ 37 هي تشكل جزءاً، واليد المرسومة منفصلة صـ 36 لها قيمةٌ وروعةٌ أكبر في صـ 37 عندما ترى الكل الذي تمثل اليد جزءاً منه.

تحول بعد ذلك إلى الأعمال الأخرى التي ترى نماذج منها في هذا الكتاب أو الأعمال الأصلية وتختبر النتائج الأربع التي وصلنا إليها.

***

(3) الشكل والبنية:

إن فكرتي الشكل والبنية، يمكن تطبيقهما بطريقة الكل والجزء وذلك عندما نشير الى الأشكال على أنها أنواعٌ من الإحساس مثل الأعمال الفنية، ولكي نفهم المعنى فلنبدأ بإعطاء تعريفٍ للشكل والبنية كما هي في الفن، وربما تصور الفكرة باستعمال طريقة الرسم الكاريكاتيري ثم بعد ذلك من خلال النماذج الفنية الموجودة بالكتاب.

ومثل الجزء والكل فإن فكرتي الشكل والبنية فكرتان تبادليتان تخدم كلٌّ منهما الأخرى، ووجود واحدةٍ يتطلب وجود الأخرى.

ويمكننا أن نفصل بين الشكل والبنية كما نفصل بين كلمتي اليمين واليسار، حيث يمكننا أيضًا أن نتعامل مع كل واحدةٍ بذاتها، لكننا لا نستطيع أن نفصلها كمظاهر للشكل وأي شكلٍ يمكن الإشارة إليه بكلمة يسار ويمكننا أيضًا أن نشير إليه باستخدام مصطلح يمين وهذه المظاهر جميعها لا يمكن فصلها في الشكل الذي يمثلها وهي مميزة عند التفكير أو التعامل اللغوي حول هذه الأشكال. يمكننا أيضًا أن نميز الجانب الأيسر عن الجانب الأيمن لأي نموذج من نماذج التوازن.

وكما نرى في هذه الصفحة المطبوعة على سبيل المثال عندما نفكر أو نتحدث أو نكتب عنها، لكننا لا نستطيع أن نفصل اليسار عن اليمين في الصفحة، لأننا حتى لو قطعناها إلى أجزاء فإن القطع سوف يكون لكلٍّ منها جانبًا أيمن وجانبًا أيسر، وبالطريقة نفسها فإننا لن نجد أبدًا أي شكلٍ له شكلٌ فقط ولكن بدون بنية؛ لأننا أينما وجدنا أحد هذه المظاهر فحتمًا سنجد المظهر الآخر، ولا بد أن نأخذ في الاعتبار كلا المظهرين لنفهم أي شكلٍ مدركٍ محسوسٍ، والميل نحو دراسة الشكل فقط وإهمال البنية أمرٌ شائعٌ، لكن كلا المظهرين أساسيان في أي نموذجٍ، ولا يمكن إغفال أيٍّ منهما عند محاولة تحقيق الفهم الحقيقي للعمل الفني عبر التحليل.

وبعد أن رأينا أن الشكل والبنية كفكرتين متلازمتين، يجب علينا الآن تعريف هذه المصطلحات واتصالها بالشكل في الفن.

الشكل مبدأ سلبي يفصل موضوعنا عن الأشياء الأخرى التي لا تختلف نسبيًّا ونفصلها عن انتباهنا، وعندما نكون على وعيٍ وإدراكٍ بالشكل فإن الشكل هو الذي يجعل الشيء الذي أمامنا متفردًا ومميزًا.

والبنية على النقيض من ذلك فهي مبدأ إيجابي يقوم بالتنسيق بين أجزاء الشيء للشكل العام الذي نُوجِّه إليه اهتمامنا وجهودنا وهو يشملها جميعًا ويجعلها متضمنةً في شيئنا الذي نراه، وعندما نكون على وعي بالشكل والبنية، فإن هذا هو ما يجعل شيئنا متلاحمًا.

وأحد أسباب ضرورة تأكيد أن الشكل والبنية متلازمان أن هذا المبدأ يساعدنا على تجنب خطأٍ شائعٍ عند مناقشه المبدأ، وعادة ما يُفترض أن كلمتين مختلفتين تعبّران عن الشيء نفسه، أو أشكال لها مظاهر أخرى غير الشكل الذي أمامنا، وعلينا أن نحلل البنية كي نفهم الشكل بصفةٍ خاصة.

ومن الأسباب التي تعلل ضرورة تأكيد مسألة الشكل والبنية هو أن إدراكنا لهذا المبدأ يساعدنا على تجنب خطأٍ شائعٍ في بحث مسألة الشكل، وعادةً ما يفترض أن الشكل والهيئة (form and shape) كلمتان مختلفتان للشيء نفسه. واستخدام كلمة الهيئة أو form لها

مظاهر أكثر من كلمة شكلٍ، وعلى أي حال علينا أيضًا أن نقوم بتحليل البناء لنفهم الشكل بصورةٍ سليمة.

وقبل أن نتفحص صور الأعمال الفنية الموجودة بالكتاب لمعرفة الشكل والبناء نعود إلى الشكل الفج للوجه مرةً ثانيةً، ونحن إذ نرى أن الشكل الكلي (A) يحدده الجزء (B) حيث إن الخط الموسوم يفصل الشيء عن الأشياء الأخرى التي لا نكون مهتمين بها في هذه اللحظة كالحروف والأرقام التي على السطح الأبيض نفسه، الشكل (A) هو ما يجعلها مميزة. وعلى عكس ذلك فإن الشكل (A) لديه أجزاء أخرى بجانب (B) والعلاقة بين الأجزاء كافة وبعضها البعض، أي كل منها بالآخر هي بنية أو بناء الشكل، ونحن نوجه اهتمامنا وجهودنا وانتباهنا لهذا الشكل الأولي للوجه ككل، لأن العلاقة بين الأجزاء المتعددة تجعله كُلًّا مُتلاحمًا، وتجعلنا قادرين على معرفة أو التعرف إلى ما يقصده التصميم، العلاقة بين أجزاء الوجه البشري وهي بشكلٍ عام تشبه بنيه الأجزاء في هذا التصميم، وأسهل طريقةٍ لتحليل بنيه شيء أو عملٍ فني هو أن تراه بلغه التوازن والاتجاه، وأن تتعامل مع علاقات الأجزاء كبيانات بصرية تفحص علاقات كل منD،E، C، B ستجدها جميعًا بياناتٍ بصريةً أو معلومات بصرية مرئية كل منها للأخرى، وعلى اعتبار أبعاد (القمة– القاعدة) واليسار واليمين والأمام والخلف أو أعلى وأسفل ومن جانب إلى جانب ومن الخارج إلى الداخل، فسوف ترى كيف أن البنية مستعدةٌ لشيء ما.

وفي الحقيقة أن التصميم بسيطٌ ومألوفٌ حتى أننا نفهمه على الفور، وسوف نفكر في تحليل الشيء أو العمل بهذه الطريقة الخاصة بالشكل والبنية.

وكثيرٌ من الأعمال الفنية بعيدةٌ عن البساطة ولا تُفهم على الفور ومن أول نظرة، وفي مثل هذه الحالات يجب علينا أن نفهم الشكل والبناء بعنايةٍ حتى نفهم هذه المظاهر في الشكل.

وسوف تفهم صور الأعمال الفنية التي على صفحات 4، 5 وتعجب بها وبشكل أفضل لو تصفّحتَ هذه الأعمال من خلال الشكل والبنية.

وحتى تتعرف إلى الشكل اسأل نفسك: كيف تميز هذا الشيء أو العمل عن غيره؟ وحتى تتعرف إلى البنية اسأل نفسك هذا السؤال: كيف يتلاحم هذا العمل الفني أو الشيء ويتماسك؟

وأنت تبحث عن ذلك وتحصل على إجاباتٍ معينةٍ لهذه الأسئلة وذلك باتخاذ الإجراءات والخطوات التي اتبعناها مع التصميم البسيط السابق، فهو حتمًا سيساعدك وحتى بعد ملاحظة المظاهر الكبيرة للشكل ككل، وذلك بالنظر إلى الشكل والبناء لتركيز الانتباه إلى الأجزاء المختلفة مثل الأشكال المختلفة في هذه اللوحة.

والتي في هذه الحالة كانت في السابق جزءًا ثم أصبحت الآن الشكل الكلي، وأن تلاحظ حينئذٍ الصورتين معًا، وسوف تصل إلى رؤيةٍ أعمق للشكل الكلي الذي تمثله هذه الأعمال الفنية.

والمعنى الذي تحتله صور الأعمال الفنية على الصحفة التاسعة يمكن تحصيله بسهولة كقاعدةٍ عن تلك الصور التي في صفحتي 4، 5 ولكن يمكنك فهم كل واحدةٍ منها وكل هذه الصور بشكلٍ أفضل إذا ما أوليت مسألة الشكل والبنية بعض الاهتمام.

وعندما نصل إلى شيء شديد التعقيد مثل كنيسة القديس بطرس في روما،يكون واضحًا للجميع أهمية أن تدرس الشكل والبنية لتعرف مدى تمييز هذا الشيء وتماسك أجزائه ككل. تحول إلى صفحتي 84، 85 حتى يزيد إعجابك بهذا المعنى لأنه حقًّا جديرٌ بالإعجاب وطالب العمارة يمكن أن يدرس كمًّا كافيًا من الوقت لشكلٍ هذا النموذج المحسوس من إبداعات العمارة وبنائه.

***

(4) التناسب والتناغم:

بعد أن عرفنا الكل والجزء والشكل والبنية، سوف نعطي اهتمامًا ثنائيًّا ثالثًا يُسمى التناسب والتناغم أو الاتزان، وهو أمرٌ يساعدنا كثيرًا على فهم العمل الفني والإعجاب به وتقديره.

وهذه الأفكار وثيقة الصلة بالاتزان والاتجاه، ومثل أي نموذجٍ بصريٍّ أو ملموسٍ فهو يُمثّل في الوقت نفسه نموذجًا واقعيًّا موجودًا في الواقع أو محتمل الوجود للاتزان والاتجاه، ومن نافلة القول أنه عندما يكون لدينا نموذج للرؤية أو اللمس فسنجده أيضًا نموذجًا للاتزان والاتجاه، وفي هذه الحالات لا أحتاج إلى السؤال الأهم وهو: كيف تكون الحقائق الخاصة بالاتزان والاتجاه موجودة أو ما ماهيتها؟

والتناسب هو التناسق فيما يتعلق بالتوازن في النموذج البصري أو الملموس بينما نعني بالتناغم هو التناسق فيما يتعلق بالاتجاه في النموذج البصري أو الملموس. ونحن نستخدم مصطلح الاتزان مع النماذج التي تتميز بتناسبٍ ناجحٍ وعندما نستخدم كلمة تناغم أو تناسب مع النماذج التي تتسم بالتناسق الناجح.

يتمتع النموذج البصري بنوعٍ من التوازن حتى أن كل جزءٍ موجود في اليسار هناك ما يطابقه على الجانب الأيمن، وكل الأجزاء متشابهةٌ لأن كل أبعاد اليمين واليسار تم اختيارها وتأكيدها، وفي الوقت نفسه نرى الأجزاء المتشابهة في تأكيد تساوي اليمين واليسار تختلف في عدة نواحٍ فيما بينها.

يسهل اكتشاف التناسق والاختلاف فيما بينها في أعمال الزخرفة والعمارة.

ولنعد أولًا إلى صور الفنون الصغرى على صفحات ما بين 88، 97 ثم ارجع بعد ذلك إلى أمثلة العمارة على صفحات بين 73 حتى

87 ثم بعد ذلك تفحَّص صور أعمال النحت والتصوير والطبع والرسم، ويكون من الأفضل لو تفحَّصتَ بعض الأعمال الأصلية، إن أمكن حَلّلها بنفسك لترى كيف تكون حقائق الاتزان موجودةً في العمل الفني وكيف يمكن التعرف إلى التوازن من خلال التناسق والانتظام الموجود في حقائق الاتزان؟

ونجد نماذج بصريةً ومحسوسةً يكون التوازن موجودٌ بها عند وجود اختلافات في مظاهر الاتجاه، وحيث تكون هذه العلاقة موجودةً بوسائل أبعاد الاتجاه، وحيث تكون هذه العلاقة جوهرية في النموذج، فمثلًا إن الخط يعطي نموذجًا تكون فيه كل الأجزاء متشابهةً عند تأكيد حقائق الأبعاد لأعلى ولأسفل،ولكن الخط بين أيضًا الاختلافات يميل نحو الجانب الأيمن ثم نحو الجانب الأيسر، لذلك فإن لدينا سلسلةً من الانحناءات، وكلها تقدم نحو الارتفاع لأعلى، وفي هذه الحالة فإن لدينا تشابهًا بين الأجزاء، وكذلك اختلافات، ولكن الأجزاء كلها متصلة بتناسقٍ.

والآن انظر إلى بعض الأعمال التي تفحصتها لمعرفة التوازن وعليك بتحليلها بحثًا عن التناغم، وفي كل حالةٍ عليك أن تجد إجابةً شافيةً لهذا السؤال:

كيف يمكن التعرف إلى التناغم من خلال التناسق في المعلومات الخاصة بالاتجاه؟

ونظرًا لأن التناسب والتناغم هما اعتباران جوهريان في عملية الاستمتاع بالفن، وتتضمن أيضًا أفكار الكل والجزء والشكل والبنية التي ناقشناها منذ قليل والتصرف الدال أكثر من غيره والذي يساعدنا هو لفظة الانتظام.

***

(5) تحليل التناسب والتناغم:

إن إيجاد مخطط لتحليل التناسب والتناغم والشكل والبنية والكل والجزء ليس بالأمر المستحيل إلى الحد الذي يمكن القول إنه لا يوجد تخطيطٌ مختلفٌ أفضل من هذا. ولكن كل طريقةٍ لها – على الأقل مزاياها – التي إذا ما تم تطبيقها بعنايةٍ يمكننا أن نفهم ونقدر العمل الفني بدرجةٍ أكثر مما يمكن أن نحصل عليه دون هذا البرنامج.

إن مبدأ المقارنة تتضمنه العملية التي سوف نتناول خطوطها العريضة، فعند تحليل عملٍ فني يجب أن تكون المقارنة منظمةٌ منهجيًّا ومخططةٌ وقارن الأجزاء بالأجزاء والكل بالكل.

ولكي نقوم بتحليل أي عملٍ من الأعمال من الصفحة **1** حتى الصفحة **96** فهذا غير مستطاع لأنه سوف يستهلك مساحةً أكبر من الحدود التي يسمح بها هذا الكتاب.

ولتوجيه تحليلك على ضوء ما قرأته للتوِّ فهناك الخطوط العريضة لمعالجة العمل الفني أو الإجراءات المتبعة التي سنوضحها وذلك من

خلال سلسلة من الأسئلة التي يجب أن تسألها عن كل عمل تقوم بتحليله لتفهمه بشكلٍ أعمق وأكمل. وهذه الأسئلة قد تتغير، وربما تكون متفردة أو مرتبطةً بتفاصيل أكثر لتكون أكثر إتقانًا ولضمان إجاباتٍ معينة، وفي وجود العمل الفني فسوف تفهمه كنموذجٍ من الإحساس نتج عن تقنيةٍ معينةٍ وكشكلٍ مميزٍ ومتماسكٍ عندما يكون الشيء الموجود في الواقع هو الشيء الفريد.

1) هل هذا الشيء مثالٌ من الرسم أو التصوير أو الطبع أو النحت أم أنه أحد أعمال الفنون الصغرى؟ كيف تمت المعالجة؟

2) هل هذا نموذجٌ كلي؟ كيف يختلف هذا العمل عن الأشياء الأخرى في المنطقة المجاورة له مباشرةً حتى يكون هذا الشيء مميزًا عنهم وله شكلٌ معين؟

3) ما الحقائق المقدمة هنا والتي نراها بحاسة الإبصار؟ كيف يختلف ما نراه وفقًا لبلوغ القمة ودرجة اللون وتركيز اللون ومن ثم فإن الشكل البصري له أجزاء؟

4) ما الحقائق الممثلة هنا بحاسة اللمس؟

كيف يختلف الشيء الذي تلمسه لو تفهمه بالمعادل البصري لحاسة اللمس عن شيء آخر من حيث الكتلة والمساحة والحافة لأن هذا الشكل الملموس له أجزاء؟

5) ما الحقائق الممثلة أمامك بحاسة الاتزان؟ كيف يختلف ما تراه أمامك أو تلمسه فيما يتعلق بالقمة والقاعدة واليمين واليسار والداخل والخارج وأن هذا النموذج لديه أجزاء؟

6) ما حقائق الاتجاه الموجود هنا؟ كيف يختلف ما تراه أو تلمسه من حيث القمة والهبوط من جانبٍ إلى جانب والداخل والخارج لذلك فإن هذا النموذج الخاص بالاتجاه أجزاء؟

7) كيف توجد عملية التناسب في هذا الشيء؟

هل التوازن قد تحقَّق في هذا الشيء؟

ومن حيث شروط القمة والقاعدة كيف تم إعداد الحقائق البصرية؟ كيف تم تنظيم حقائق اللمس؟ وبلغة اليمين واليسار كيف تم تمثيل حقائق الإبصار؟ كيف أُعطيت حقائق اللمس؟

وفقًا لشروط الأمام والخلف كيف وجدت الحقائق الخاصة بالإبصار؟ كيف أعطيت حقائق حاسة اللمس؟

8) كيف يوجد التناغم في هذا العمل؟ هل التناسق مكفول في هذا العمل؟ كيف تم إعداد حقائق العلوي والسفلي بصريًا في هذا العمل؟ كيف تم تنظيم حقائق اللمس؟ ومن حيث الجانب إلى الجانب كيف تتمثل الحقائق البصرية؟ كيف تُعطى بيانات أو حقائق اللمس؟ ومن حيث لغة الداخل إلى الخارج كيف تجد البيانات والحقائق البصرية موجودةً في العمل؟ كيف أُعطيت حقائق اللمس؟

9) هل هذا العمل تصميم كلي؟ هل لديه شكلٌ معين؟ ما المواد والأدوات والمعالجة التي تم بها هذا العمل؟

10) ما عناصر الإحساس البصري التي تم اختيارها أو تنظيمها كأجزاء لهذا التصميم؟ راجع إجاباتك بالسؤال رقم (3) ما الحقائق البصرية الواضحة لأنها اختيرت لتأكيدها؟ وما الحقائق أو البيانات التي تم إهمالها؟

11) ما عناصر خاسة اللمس التي تم اختيارها كأجزاء لهذا التصميم؟

راجع إجاباتك بالسؤال الرابع، ما حقائق اللمس الواضحة لأنها اختيرت لتأكيد وجودها؟ وما المادة والحقائق التي تم إهمالها؟

12) ما عناصر الإحساس بالاتزان التي تم اختيارها وتنظيمها كأجزاء لهذا التصميم؟ راجع إجاباتك بالسؤال الخامس، ما حقائق الاتزان الواضحة لتأكيد وجودها؟ وما الحقائق التي تم إهمالها؟

13) ما عناصر الإحساس بالاتجاه التي تم اختيارها وتم تنظيمها كأجزاء لهذا التصميم؟ راجع إجاباتك بالسؤال رقم 6، ما حقائق الاتجاه الظاهرة التي تم اختيارها لتأكيد وجودها؟ وما الحقائق التي إهمالها؟

14) ما كيفية وجود التناسب في هذا التصميم؟ راجع إجاباتك بالسؤال السابع، كيف تحقق التعاون باستخدام التقنية اللازمة لإنتاج هذا العمل؟

15) ما كيفية وجود التناغم في هذا التصميم؟ راجع إجاباتك بالسؤال الثامن، كيف أمكن تحقيق التناسق باستخدام التقنية اللازمة لإنتاج هذا الشيء؟

16) باستخدام القلم الحبر أو القلم الرصاص اصنع نسخة فجة لواحدٍ من أبسط الأعمال الفنية الموجودة على الصفحات الأولى، لاحظ ما العناصر المشتركة والموجودة بين النسخة التي صنعتها والشيء الذي نسخته؟ ما أوجه الاختلاف؟ ما نتائج مقارنة هذا الرسم والشيء المنسوخ حسب الشروط المشار إليها في الأسئلة من 1 حتى 15؟

17) قارن بين رسم مايكل أنجلو مع لوحة الفريسكو التي تعتمد على هذا الرسم التخطيطي (انظر صـ 36 – 37) ما العناصر الموجودة والمشتركة بين الدراسة المبدئية والعمل المنتهي؟

ما الاختلافات؟ ما نتائج هذه المقارنة بين المخطط والمنتج النهائي والرجوع إلى الشروط التي أشرت إليها في الأسئلة من 1 إلى 15؟

18) ارسم رسمًا بنفسك سواءً بالنقل بيدك أو بتتبع آثار خطوط واحدٍ من الأعمال المنسوخة في هذا الكتاب، ولكن بدلًا من تتبع

الخطوط كما هي حل محل الخطوط المعقدة والمخططات بخطوطٍ مستقيمةٍ تصميم العمل الأصلي المكتمل؟

19) ارسم رسمًا سواء بيدك بحريةٍ أو بتتبع أحد الأعمال الموجودة في لوحات هذا الكتاب – ولكن بدلًا من تتبع الخطوط كما هي، حل محلها منحنياتٍ بسيطةٍ – ما النتيجة التي أمامك؟ وبدلًا من الكتل المعقدة مكعباتٍ وأسطوانات وبأشكال هندسيةٍ بسيطةٍ – كيف يكون هذا الشكل عند مقارنته بالشكل الأصلي؟

20) اصنع نموذجًا صغيرًا من الطين الصلصال أو أي مادةٍ جميلةٍ أخرى لعمل نسخة مبسطة من بعض أعمال النحت أو العمارة أو أحد الفنون الصغرى المصورة في الصفحات الأولى لهذا الكتاب، كيف يكون الشكل عند مقارنته بالشكل الأصلي؟

21) ادرس التصميم الكامل لمبنًى من المباني التي تستطيع الوصول إليها. كيف تكون هذه التصميمات بالمقارنة مع العمل المنجز عن هذه الرسومات؟

22) خذ ورقةً ذات مقطعٍ عريضٍ وبعض الشيتات المقسمة إلى مربعاتٍ صغيرةٍ، ضع بعض الرسومات في القمة التي تشير إلى مخططاتٍ أحد المباني الذي يمكنك أن تتفحصه بنفسك على الطبيعة ثم أظهر المخطط الأساسي من حيث الارتفاعات والقطاعات الأكثر أهميةً، ما أوجه التشابه بين الشيء ورسوماتك؟ وما أوجه الاختلافات؟

ومن خلال هذه التمرينات وتمريناتٍ أخرى التي يمكن أن تخترعها أنت فسوف تحصل على فهم أكبر وأعمق للعمل الفني كشكل بعمل كلي ذي أجزاء، وكشكلٍ وبنيةٍ، وكنموذجٍ حسيٍّ تم إنجازه بواسطة تقنيةٍ معينة ذات تناسب وتناغم.

وعليك أن تولي أهميةً خاصة لتلك الأسئلة التي تتعامل مع الحاسة البصرية، فإن أكثر ما قد يخدعنا أو يُضلنا هو ما يسمى تناسق الألوان color harmony وهو ما يشير إلى الطريقة التي تجمع اختلافات اللون معًا في علاقة منتظمة، وهناك صياغات مختلفة لإنجاز هذا الأمر، لكننا سوف نفهم المسألة بشكلٍ أفضل لو أننا قمنا في البداية بتحليل النماذج التي تبين أشكالا معينةً من اللون بحرصٍ وعناية، وهذه النماذج يمكن فحصها باستخدام بيانات الحواس الأخرى بجانب حاسة الإبصار.

ويمكن أيضًا استخراج نوعٍ من التوازن والتناسق من هذه العملية فإن دراسة الأعمال الفنية بلغة التناسب أو التناسق أو التناغم لا يستنفد إمكانات كثير من الأعمال الفنية، وربما نقترب من تحقيق ذلك عندما نأخذ في اعتبارنا عملًا من أعمال الفنون الصغرى (انظر صـ 88 – 98) بدون قراءة البطاقة الموجودة على هذا العمل أو معرفة مسبقة، فمن الواضح كما ترى عندما تنظر لأعمال الحفر الحمضي لرمبرانت وفرديناند بول (انظر في 48 – 49) هناك شيء ما وراء التناسب والتناغم).

***

(6) كيف؟ وماذا؟

إن ما نجده في رسومات رمبرانت وفرديناند بول المصنوعة بالحفر الحمضي هو معناها ونوعيتها لأننا نلاحظ الاختلافات بينها رغم أنها لا تشتمل على حقائق أو بيانات ذات علاقةٍ تأتي عبر التناسب والتناغم، ولكي نقول ما هذا الشيء فإننا نُشير إلى معناه ولإظهار كيف يكون هذا العمل أو الشيء فهذا ما يعطينا وعيًا وإدراكًا بنوعية هذا العمل.

وعندما نقابل شيئًا غريبًا أو غير مألوفٍ أو أننا غير متأكدين من معرفة كُنهه فإننا نسأل: ما هو؟ ونحن حينئذٍ نريد له اسمًا وتفسيرًا؛ لذلك فإننا نربط هذا الشيء الجديد بأشياء أخرى نعرفها بالفعل بطريقة ما، وإذا ما عُدنا الى صـــ 49 وكنا غير قادرين على معرفة الرجل الموجود بالصورة أو تذكُّره، يمكننا أن نعرفه بسهولةٍ بقراءة تعليق الصورة فنعرف أن هذه اللوحة هي نسخةٌ من صورة شخصيةٍ صنعها رمبرانت لنفسه، وهو فنانٌ عمل في مدن هولندية معينة، وعاش في هولندا منذ 1606 حتى 1669 وقد صنع هذا الحفر أو الكليشيه عام 1639م

ومثل هذه الجمل تعتبر معلوماتٍ حول الشيء وهي تخبرنا ما هذا الشيء بلغة الأشياء الأخرى.

وهناك كثيرٌ من الأمثلة من الأشياء الأخرى، لذلك فإننا عندما نربط هذا الشيء المعين أو العمل الفني المقصود بها (أي الأشياء) فإننا نفهمه من خلال شروط أو ظروف غير مقيدة بهذا الشكل الفريد.

وعندما نطلق على هذا الكليشيه **Print** أي الطبع لفظة **etching** أو الحفر الحمضي فإننا نربطه بآلاف الطبعات. وعندما نقول إنه بورتريه شخص فإننا نشير بذلك إلى شيء يوجد منه أعدادٌ هائلةٌ من أنواعٍ مختلفةٍ، حتى أن رمبرانت صنع لنفسه عددًا من البورتريهات الأخرى غير هذا الموجود في صــ**49** وقد كان هناك أيضًا أناس آخرون ممن عاشوا فيما بين **1606** حتى **1669**، كما أن كليشيهات الحفر الحمضي صنعها فنانون كثيرون آخرون عام **1639**، وفي كل جزءٍ من الوصف الذي يقول لنا ما هذا الشيء، تقوم بربط هذا الشيء بأشياء أخرى مثله على هذا النحو، ونحن لا نعرف ما هذه الأشياء بالفعل؛ لذلك فإننا نفهم هذا الشيء الحالي غير المؤكد بالنسبة لنا بشكلٍ أفضل عندما نشير إلى الأشياء المشتركة بين هذا الشيء والأشياء الأخرى المعروفة لدينا.

ولكن نوعية الطبع تكمن أكثر في اختلافه عن الأشياء المشابهة الأخرى. ولكي ندرس العمل الفني من خلال اكتشاف بيانات الإحساس التي يمثلها هذا العمل ونتتبع تقنيته وتحليل أجزائه أو مظاهره وهو مجهود نبذله لنتعرف إلى كيفية اختلاف هذا العمل الفريد والموجود بالواقع عن غيره.

ونحن إذ نحاول الإمساك بنوعية العمل الفني الذي لدينا وأمامنا فإننا نتساءل: كيف يكون هذا الشيء الموجود بالواقع والفريد والمتميز والمتماسك كشيءٍ كلي مختلفًا عن غيره؟

فإذا ما عرفنا بالفعل ما يكفي عن "رمبرانت" بعد قراءتنا تعليق الصورة فإننا بذلك لا نحتاج إلى استفسارات أخرى لأننا حينئذٍ سندرك من خلال رؤيتنا البصرية أن هذا النموذج مكونٌ من خطوطٍ دكناء اللون على ورقةٍ فاتحة، تم إنتاجها أصلًا بتقنية الحفر الحمضي، ونشعر أن هذا يمثل إنسانا فريدًا يبدو ظهوره عام **1639** كلحظةٍ ضمن حياته المميزة والمتماسكة في فترة ما بين **1606** حتى **1669**، وهذا الرمبرانت الذي يعيش حياةً مزدهرةً وحياةً زوجيةً سعيدةً والذي يعيش بالاحترام، والصورة التي تمثل الشيء الوحيد في هذه اللحظة هي شكلٌ يمثل رمبرانت كما كان عليه وكما أنت الآن.

وحيث إن نوعية التفرد أو الفردية هي تلك الصفة التي يختلف فيها الفرد عن الواقع فإن الإخفاق في الإعجاب بالنوعية عادةً ما يكون سببه إعطاء الاهتمام للمظاهر التي يماثل فيها الأشياء الأخرى، فإذا ما نظرنا إلى الرسم المطبوع بالكليشيه أو الرسم الموجود في صـــ **49** وشعرنا بأنه مجرد حفرٍ آخر، فإننا نكون مهتمين بأحد المظاهر التي تجمع هذا العمل بأعمال الرسوم الأخرى. وحتى نجني ثمار الإدراك والوعي بالنوعية فإننا نحتاج إلى توجيه الاهتمام للاختلافات بين الأشياء المتشابهة في طرق كثيرة.

وإذا ما كان الطبع الموجود صـــ 49 يمثل لنا مجرد طباعة بالحفر الحمضي فقط فإن ما يجب أن نقوم به هو مقارنته بطبعةٍ مشابهةٍ، والصورة المطبوعة على صـــ 48 هي أيضًا مطبوعة بكليشيه بالحفر الحمضي صنعها رجلٌ له أفكارٌ مشابهةٌ وخلفيةٌ مشابهةٌ لأنه قد يكون تلميذ رمبرانت "فرديناند بول"، وربما يكون من الأفضل أن نبدأ باستخدام الأسئلة التي تساعد على اكتشاف التناسب والتناغم في الأعمال الفنية، ولكي نرى بشكلٍ أوضح ما يجمع كلتا الطبعتين من أوجه تشابهٍ مشتركةٍ بينهما.

ثم بعد ذلك نوجه اهتمامنا نحو ملاحظة أوجه الاختلاف بينهما بشكلٍ محددٍ ودقيق كيف تختلف أجزاء عمل بأكمله عن الأجزاء المشابهة في الآخر؟

كيف يختلف شكل هذه الأجزاء عن تلك الموجودة في العمل الآخر؟ كيف تختلف بنية الأجزاء في حالةٍ عما نراه في العمل الآخر؟

بهذه الطريقة نكتسب ألفةً قريبةً من كل من الطبعتين. ويجب ألا نركز على إحدى الطبعتين فترةً طويلة حتى لا نصبح مُتعَبين ويفقد انتباهنا واهتمامنا حدته وحماسته، يجب أن نبذل اهتمامنا من واحدةٍ إلى الأخرى من طبعة رسوم رمبرانت وبول، وفي مناسبةٍ أخرى لاحقة زمنيًّا بعد ساعةٍ أو يومٍ أو شهرٍ نكرر هذه المقارنة المنظمة بين الاختلافات الموجودة في كل منهما فيزيد إعجابنا بنوعية العمل

بتركيزٍ أكثر، ولكي نجعل اهتمامنا أبعد من ذلك ربما نكتشف معلوماتٍ أكثر عن رمبرانت وبول حسب ما تسنح الفرصة بذلك، ويجب أن نعرف أكثر عن أعمالهم الفنية وعن الفن في هذه الفترة في هولندا وفي غيرها، وعندما نعود إلى المقارنة المنهجية المنظمة لمعرفه الاختلافات سوف نجد أن أحدهما أكثر ثراءً حتى أكثر عُمقًا من حيث النوعية عن اللوحة الأخرى أو الطبعة الأخرى.

وربما يمكن للكلمات أن تدلك على طريقة تساعد في اكتشاف نوعية الأعمال الفنية، ولكن مرةً ثانيةً إن الكلمات قد ترشد إلى التجارب لكنها لن تحل محل التجريب، حيث يجب أن تقوم أنت نفسك بالتجريب ما دمتَ تُركِّز على شكل العمل الفني. وبعد أن اختبرت هذه الإجراءات أو الخطوات مع هذين الكليشيهين استخدمهما بفاعليةٍ مع أشياء أخرى تمثل نماذج من الإحساس المنتج من خلال تقنيةٍ متصلةٍ بالرسم.

***

(7) النوعية والإحساس:

المعنى والنوعية من الأوجه التي يتفوق فيها العمل الفني عن كثيرٍ من نماذج الإحساس من المنتجات التقنية أو أي أنواعٍ أخرى من التجربة الحسية، ويجب أن نفهم أيضًا أي الطرق التي يمكن أن توظفها لتكبير معنى الأعمال الفنية، ولكن قبل أن نستمر في ذلك أو نستطرد

فيه يجب أن نبحث كيف تكون العلاقة بين النوعية والإحساس، وهل هما الشيء نفسه؟ إن الفهم الجيد لهذه الأسئلة سوف يعزز بقوةٍ الاهتمام بالفن لأنها تجعلنا قادرين على تجنب ما لا حاجة لنا به والكثير من أسباب الحيرة.

ومرةً ثانيةً فإن الكاريكاتير الفج الذي تعاملنا معه أكثر إقناعًا من الأعمال الفنية المعقدة، لأننا يمكننا بدون أن نبذل أي جهدٍ نتخيل موقفًا تكون فيه عوامل النوعية والإحساس التي تميز هذا الشيء وهؤلاء الذين يهتمون به.

فالطفل الذي يرسم هذا الرسم في هامش الصفحة يرى هذا الشيء مسليًا وذا مهارةٍ تدعو للسرور، وإذا ما شعر بذلك فإنها بالنسبة له صورةٌ لطيفةٌ مضحكةٌ، لكن عمه جامع الكتب النادرة ومقتنيها يراها شيئًا فجًّا مزعجًا، لذلك فإن الرسم بالنسبة له خربشةٌ سخيفةٌ وكنوعٍ من الإحساس المنتج بتقنيةٍ معينةٍ فإن التصميم متشابهٌ لكلا الشخصين.

وفي كلتا الحالتين له نوعية لكن نوعية تختلف عند كلا الفردين.

وبما أننا نأخذ الموقف أيضًا مع وضع مسألة الإحساس في الإعتبار. لو أننا شاهدنا الطفل وهو يرسم نلاحظ أنه ينظر إلى عمله بعين الرضا والاستحسان وهو مسرورٌ بما أنجزه. ونحن نرى رد فعل عمه عندما يرى التصميم أو الرسم على صفحةٍ من أحد مقتنياته القيمة، ونحن

ندرك أنه في حالةٍ من الغضب والضيق وحالة الطفل في أثناء رسمه وحالة الرجل الكبير عند عثوره على ما فعله الولد هي انفعالات وأحاسيس المتلقي أو الملاحظ للعمل الفني.

ومثل هذا الموقف يُصوِّر لنا العلاقة بين النوعية والإحساس بالأشياء سواءٌ كانت حيةً أم غير حيةٍ، وأن لها نوعية، والكائن الحي فقط هو الذي يمتلك الإحساس والانفعال.

النوعية والإحساس أسماء مختلفةٌ لمسميات مختلفة، ومن الواضح أنه من الصعب أن يكونا اسمين للشيء نفسه أو لشيءٍ واحدٍ؛ لأن الطفل الذي لديه مشاعر أو إحساس بالرضا والسرور وهو في الوقت نفسه محزنٌ ومؤلمٌ بالنسبة لعمه.

والتمييز بين النوعية والإحساس يعتبر من الأشياء التي يجب أن نتذكرها عندما نتعامل مع تعبيرات شعبيةٍ معينةٍ للفن، ويعرف الفن أحيانًا بأنه يثير عواطف أو أحاسيس سارةٍ للمتلقي وهناك على أي حالٍ أعدادٌ ضخمةٌ من الأشياء التي تثير أحاسيس بالرضا لكنها ليست من الأعمال الفنية، والقول إن هذا الشيء يثير البهجة أقل أهميةً من أن تقول لنا كيف يفعل ذلك، ويمكننا أن نفترض أن مختارات من حقائق الإحساس هي التي نفضلها في عصرٍ تاريخيٍّ وتظل موجودةً في الأعمال التي وصلت لنا من ذلك العصر مثل الكتابات الحالية عما كان يفضِّله الناس في الماضي، هذه الأعمال كانت في

الحقيقة تمنح المتعة لصانعيها ورعاة هؤلاء الفنانين، ولكن بمعرفه ذلك فقط ولا شيء أكثر من ذلك تكون معرفتنا قاصرةً، وكل الأعمال التي أُعيد إنتاجها من خلال الصفحات الأولى حتى صفحة 69 أعمال فنية وتكاد جميعها تعطي متعةً للناس في العصر الذي صُنعت فيه، ولكن كيف يمكننا أن نقول قبل أن ننظر إلى هذه الصور ما نوعيات هذه الأشياء وكيف تُعطي المتعة؟

وهناك صيغةٌ شعبيةٌ أخرى هي تأكيد أن الفن يثير مشاعر خاصةً بالفن وقاصرةً عليه أو أحاسيس فنية، ومثل هذا التعبير عبر مباشر كذلك فإن التعريف الخاص به يشمل مصطلحًا تحتاج إلى تعريفٍ عندما تريد أن تعرف ما الفن بأن القول بأن الفن هو ما يثير الإحساس الفني فإن هذا لا يسعفنا في معرفة الفن لأن السؤال يظل بلا إجابةٍ كمن فسر الماء بعد الجهد بالماء، ولا نستطيع من خلال الملاحظة اكتشاف أي عاطفة أو إحساس وهو حالة من الشخصية الحية التي تحدث فقط عندما يثار هذا الشخص بعملٍ فني وليس في أي وقتٍ آخر.

وأنت بالتأكيد تأتلف مع عملٍ فنيٍّ ما، والذي تكتشف فيه جمالًا من نوعٍ ما، وعندما تجد هذا الشيء الجميل أمامك تشعر بالسعادة وأنت تعرف أن هذا الشيء جميلٌ بحق وأنك تشعر بالسعادة والسرور، ومما يمنع وجود مشكلة لا داعي لها أن تلاحظ أن الجمال

هو نوعية عملك الفني، وأن السعادة هي الإحساس الذي تجربه عندما ترى هذا العمل الفني، وحتى تستمتع بمثل هذه المناسبة ليس من الضروري أن تكون أنت جميلًا. لا معنى لافتراض أن العمل الفني سعيد، وذلك لأنه من الواضح أن نموذج الإحساس المنتج بتقنيةٍ كتمثالٍ لوجه أو مبنًى هو شيء غير قادر على الشعور بالإحساس.

والحيرة بين النوعية والإحساس لم تعد الأساس لكثيرٍ من الأبحاث التي لا طائل فيها لأن تعريفها أصبح مفروغًا منه عند محاولة اكتشاف العناصر الدقيقة للفن.

***

(8) العناصر الدقيقة أو الصغيرة في الفن:

الذين ينظرون إلى أن العاطفة أو الإحساس والنوعية متطابقان كأمرٍ مفروغٌ منه عادةً ما ينقصون الفن إلى عناصر أساسيةٍ معينةٍ مثل الخطوط والتناسب والألوان التي يجدونها في الأعمال الفنية التي تعجبهم والتي سوف تثير كما يتوقعون أحاسيس مشابهةً في الآخرين عند توظيف نفس العناصر.

وإذا كان الفن يتكون من أشياء جمالية تثير مشاعر سارةً وأحاسيس جماليةً، وإذا كان تأثير الكل يأتي من بعض الأجزاء لذا يكون من الأمور المرغوب فيها اكتشاف هذه العناصر، ويجب أن

نكون قادرين على الحكم الصحيح وأن نكون قادرين على الحكم على خلق أعمال فنيةٍ وإبداعها.

يمكننا أن نختبر العوارض الصلبة أو أي عناصر بنائيةٍ في بناء مكتبٍ أو كوبري ومن ثم فإن المهندسين والمقاولين يمكنهم أن يصلوا إلى نتائج أكثر كفاءةً.

لذلك فإن المعتقد هو أننا قد نختبر ردود أفعال البشر تحت ظروفٍ معينةٍ تحت سيطرة العناصر الأساسية للفن وتأكيدها. ولكن الأفراد الذين تم اختبارهم في العمل والذين سنبدأ بهم نادرًا ما كانوا أشخاصًا مناسبين للعينة لهؤلاء الناشطين في إنتاج الفن واستهلاكه.

الاستمرارية والنقاء والخواص الأخرى للأصباغ يمكن أيضًا اختبارها بوسائل العينة وبينما نرى اثنين من الكباري صُنعا بالمواد نفسها والاثنان يؤديان وظيفةً بطريقةٍ مرضيةٍ، ونرى صورتين استخدمت فيهما الأصباغ نفسها قد لا تكون بالقدر نفسه من الإعجاب بل يتفاوت الإعجاب بالعملين لأن الصورة غير الناجحة مرهونةً باستمراريتها واستمرارية موادها.

وقد رأينا بالفعل أنه على العكس من افتراض البحث عن العناصر الدقيقة في الفن فإن نوعيه الشيء ومشاعر الإنسان الذي يرى هذا الشيء كعملٍ فنيٍّ ليست متطابقةً. والنقاش السابق للنوعية وعلاقتها بالكل والجزء يشير إلى وجود خطأٍ فادحٍ، الكل يمتلك النوعية

والأجزاء التي يتكون منها هذا الكل تأخذ نوعيتها من الكل الذي يشكلون أجزاء منه، والشكل فريدٌ ومميزٌ وهو شيء متلاحمٌ ككل ونوعيته ليست من مجموع نوعيات الأجزاء المكون منها هذا الشيء. عند توقع أن كل الصور التي تستخدم أنواعًا معينةً من الألوان والأشكال أو النسب سوف تحظى بالإعجاب فإن هذا لا يقل عن افتراض أن هؤلاء الذين يستخدمون أصباغًا نقيةً وأكثر بقاءً سوف يكونون كذلك. الألوان والأشكال والنسب والأصباغ أجزاء من الشيء، وهي تكتشف من خلال التحليل أو المقارنة ولكن النوعية يحتويها الكل وليس الجزء.

ولفهم العمل الفني بشكلٍ أفضل يمكننا عقليًا تفكيكه وتحليله إلى تلك العناصر مثل درجات اللون والأشكال؛ لذلك فإننا عندما نعود إلى الكل نجد لدينا رضًا عنه أكثر من ذي قبل، لكننا لا نقوم بإعادة تجميع الأجزاء التي للشيء لأن الصورة أو اللوحة لا تزال شيئًا موجودًا بالواقع وفريدًا وعملًا كليًا.

البرنامج الذي بدأ منذ 60 عامًا الذي كان المرجو منه الوصول إلى قوانين ذات قيمة للفن من خلال دراسة العناصر الذرية أو الصغرى لم يتم إنجازه لأن فرضياته لا وجود لها. وأحسن جزءٍ من الحكم الذي وصلنا إليه هو تأكيد معنى العمل الفني ونوعيته الذي لدينا بالفعل وهو أكثر فائدة من محاولة إيجاد قانون وتشريع للحلول.

(9) الشكل والمادة:

لقد تعرَّفنا عددًا من الأفكار التي تساعدنا على فهم الفن عند مستوى الشكل وعلينا الآن أن نختبر فكرة الشكل مرةً ثانيةً لتأكيد أنها في علاقةٍ تبادليةٍ، وكما رأينا العلاقة التبادلية بين الإحساس والشكل والتقنية والتصميم، وسوف نجد أن الشيء الملازم للشكل هو النموذج.

والطريقة السهلة هي ملاحظة كيف أن اتصال الشكل والشيء أمرٌ لا يمكن تجنبه هو أن تقوم أولًا بفحص ملابسات بدائل معينة لمصطلح "المادة".

باستخدام كلمه form وهي تعنى نوعًا أو شكلًا أحيانًا يقصد بها معنى الشكل فقط، لكن البنية تكون وثيقة الصلة وذات علاقةٍ متبادلةٍ مع الشكل. والشكل هو مبدأٌ سلبي من المنع والقصر، بينما البنية هي المبدأ الإيجابي للتلاحم والتماسك، والنموذج الذي يعد تنظيمًا ما لمادةٍ أو حقائق ملموسةٍ ومحسوسةٍ له شكلٌ وبنيةٌ والنموذج البصري يكون لديه هذه المظاهر.

وأحيانًا يشار أيضًا إلى "المحتويات" على أنها علاقةٌ تبادلية مع الشكل، التنظيمات الملموسة وحدها تحتوي كما أنها أيضًا تُحتوى وعند الحديث عن نماذج أخرى بنفس الطريقة فإنك تكون معرضًا للخطأ. وعندما نتفحص الأشياء الملموسة مثل الفازات (انظر صــ

90، صـ 91) أو الصناديق (انظر صـ 92) فإننا سنجد إمكانية أن تحتوي أشياء داخلها.

يمكن أن تصب السوائل من الفازة وإلى داخل الفازة، ويمكن وضع المواد الأخرى في الصناديق أو أخذها من الصناديق، وفي مثل هذه الأمثلة يمكن فصل الحاوية وما تحتوي عليه عن بعضها البعض، لكن الشكل وعلاقته التبادلية يجب ألا ينفصل عن الشيء الموجود بالواقع.

فإذا ما قلّلنا كل التجربة المحسوسة في حاسة اللمس فقط واعتقدنا أن المحتوى هو العلاقة التبادلية للشكل فإننا حتمًا سنقابل بعض العوائق التي لا داعي لها وهي عوائق لا يمكن التغلب عليها بسهولة، وإذا افترضنا أيضًا أن النوعي والإحساس هما الشيء نفسه فإننا سنجد أن العواطف أو الإحساس من سمات الكائن الحي فقط. كيف للجمادات مثل التمثال (انظر صـ 51، صـ 58) أن تكتسب صفة النوعية؟ إذا ما كان الشيء المصنوع من الحجر يفتقر إلى العاطفة كواحدةٍ من المكونات هل النوعية والإحساس موجودةً فقط في مكوناتي؟ وهل أنا ضحية وهمٍ عندما أعتقد أن شيئًا من الجمادات يمتلك نوعية؟

هل هي حقيقة فعلًا أن في داخلي عاطفةً وإحساسًا ولكن لا توجد نوعيةٌ في الشيء الذي أصنعه؟

مثل هذه الأسئلة لا طائل منها وليس لها حل.

وهي تخرج من النقص الضيق لما هو ملموس مع الاعتقاد الخاطئ بأن المحتوى هو علاقة تبادلية للشكل وأن النوعية والإحساس أو الشعور يمكن أن يكونا متطابقين.

فالعلاقة بين المادة والشكل هي المصطلح الذي نحتاج إليه.

لم نجد نموذجًا أو تصميمًا أو شكلًا لديه المعنى والنوعية دون مادة، إن حقائق الإحساس التي يُنشئها النموذج هي مادته. بينما التصميم الذي تم إنجازه بتقنيةٍ معينةٍ يفسر الحالة الحالية لهذه المادة، والمعاني والطبائع الأخرى التي يمتلكها الشكل هي المعاني والطبائع الخاصة لشيءٍ يتسم بكونه موجودًا في الواقع ومتفردًا ومميزًا ومتماسكًا وكليًّا وعندما نجرب شكلًا فإننا نراه شكلًا لشيءٍ ما وأن هذا الشيء هو مادته.

والمادة هي شيء ملازم للشكل والعلاقة بينهما تبادلية ولا نجد أحدهما دون الآخر. فالشكل والمادة أو الحالة التي عليها هذا الشكل هي أفكار وثيقة الصلة بأي عمل فني نصفه أو نعرفه أو نستمتع به وهي أفكار عامةٌ حتى أننا نضطر إلى اختبار بعض الأخطاء الشائعة قبل أن يمكننا مناقشة موضوع كيف نحصل على المعاني بشكلٍ مفصل.

***

10 – المعنى

إن الشكل والمادة، والجزء والكل، والشكل والبنية، كلها أفكارٌ يمكننا دائمًا أن نستخدمها لفهم الفن وتقديره، وعندما نرى أن الشيء الذي لدينا هو نموذجٌ من الإحساس ونتاج تقنيةٍ معينة فإننا نصفه بالفن، ونكتشف بعض المعاني التي يحملها هذا العمل، ولقد فعلنا ذلك من خلال إيجاد العلاقة بين الأجزاء والكل الذي أمامنا مع أشياء أخرى.

والصيغة العامة التي وجدنا بها معاني العمل الفني مجرد تدريبٍ واضحٍ للمعالجة التي اتبعناها. والصيغة هي مقارنة التشابهات والاختلافات. وعندما نكون غير متأكدين وفي حالة من الشك والارتباك أو الجهل فإن هذا ما نفعله ونميل لإيجاد المعاني الواضحة حيث نجد الاختلافات بين الأشياء المتشابهة بدرجةٍ كبيرة.

ويجب أن تكون معظم المعاني ثابتةً أيضًا ودائمة، ومن ثم فإننا نعمل عليها بالشكل المعتاد إن لم يكن غريزيًّا، والذكي يميز بين الصواب والخطأ وبين التذكر والعمل بناءً على ذلك. وعلينا أن نستفسر عن معنى الشيء في مناسباتٍ قليلة، والتكامل المهم يعتمد على معانٍ عادةً ما تكون سليمةً عندما يكون الشيء أو العمل الفني غريبًا أو غير مألوفٍ أو شيئًا غير معتادين عليه فنحن نفعل شيئًا لا نفعله عادةً أو يجب ألا نفعله وهو أن نسأل: "ما هذا الشيء؟"

إن فهم العمل الفني على أنه نموذج للإحساس وناتج عن تقنية ليس من الأمور التي ترضينا عادةً، لذلك نبحث عن معانٍ أخرى للعمل الفني لنتعرف إلى نوعيته بشكل أفضل.

عندما ترى تمثال رجل من النحاس أو البرونز لإنسان ذي أربع أذرعٍ ويقف على رجلٍ واحدةٍ وقد رفع الأخرى عاليًا وهو يرتكز على ظهر طفلٍ ساجد، يكون لدينا تمثال يمكن أن نحلله إلى التناسب بين الأجزاء والتناغم بين الأجزاء كنموذجٍ للإحساس، ندركه بحواسنا تم إنتاجه بتقنية معينة رغم أن الكثير من حقائق التمثال تكتسبه من النظرة الأولى فإننا سنتعرف الشكل والبينة بطريقةٍ أفضل إذا ما حللناه بهذه الطريقة (انظر ص 72).

وقد يبدو لنا أن خبرتنا قد فشلت في جعلنا نأتلف مع التماثيل ذات الأذرع الأربع، وإذا كنا ساخطين أو لا نحبذ فكرة تمثيل رَجُلٍ بأربع أذرعٍ يقف على ظهر طفلٍ، فإن هذه المعاني قد تقودنا إلى أن نعلن أن هذا العمل سيئٌ وقبيحٌ، فنحن عرفنا الأشكال الموجودة بسرعةٍ على أنها لرجل وطفل وأن العلاقة مرفوضةٌ إذا كان هذا كل ما يعنيه التمثال.

ولكن إذا ما كنا هنودًا فإن هذا الشكل يعني بالنسبة لنا "شيفا "الراقص، ونحن نعرف من هو شيفا ولماذا يرقص، ونعرف ماذا تعني أذرعه الأربع وما يعنيه الشكل الصغير أو الطفل الذي يقف عليه،

وربما يكون لدينا شعورٌ دينيٌّ بالرضا عندما نرى هذا الشيء، وحتى إذا لم نكن هنودًا نستطيع أن نقرأ كتابًا أو نسأل شخصًا يعرف عن هذا الأمر، فنحن بهذا نقارن أو نوجد علاقةً بين ما نقرؤه أو نسمعه وهذا الشيء البصري الذي يمثله التمثال، ونحن نربط معنى ما نقرؤه أو نسمعه والأشكال التي نراها، ومن ثم فإن هذا الشيء أصبح شيئًا مفهومًا على الأقل ولم يعد عدوانيًّا.

وعلى العكس من ذلك فإننا كوننا أمريكان (حسب هوية الكاتب) نشارك في فهم التراث الأوروبي، فيكون من السهل علينا فهم تمثال "جنرال شيرمان" الذي صنعه سان جودين في مدخل الجادة الخامسة للسنترال بارك في نيويورك (انظر صـــ**72**)

الجنرال يمتطي صهوة حصانة ويسبقه شكلٌ آدميٌّ مجنح يمثل النصر المجنح وهو يحمل سعفة نخيل.

ونحن نعرف أن طيات ثياب الشكل تطير في الاتجاه نفسه، وهو نموذج ملموس يجب أن يظل كما هو دون تبديل بسبب الريح. ونحن لا نترعج من رؤية امرأةٍ بأجنحةٍ، لأننا نعرف منذ أيام الإغريق أن النصر يُمثّل بهذه الطريقة. وهي تحمل سعف النخيل كعلامةٍ للنصر.

ونحن نولد دون معرفة هذه المعاني تمامًا مثل أننا وُلدنا دون أن نعرف المعاني التي يحملها تمثال "شيفا".

والمعنى في كلتا الحالتين يُكتسب من خلال المقارنة ونحن ننسى متى وكيف تعلمنا ماذا تعني تماثيل مثل تمثال شيرمان، ولقد أصبحت عادةً لدينا أن نتعرف إلى تماثيلَ الخيول أو الفرسان دون أي بحث ولكن يظل النصر المجنح مستحيلًا مثل "شيفا" ذي الأربع أذرع. والطفل الساجد يشعر بوزن شيفا بقليلٍ من الألم كما هو الحال مع حصان الجنرال، وتشعر بالنصر سواء كانت تلفحنا الشمس بشواظها أو نحن نرتعش من البرد في الجليد، ونحن نعرف ما الذي تعنيه هذه الأشياء أو الأعمال الفنية كما تعرف أنها نماذجٌ من الإحساس تم إنتاجها باستخدام تقنية.

وعندما تقارن بين شيءٍ غريبٍ وآخر مألوفٍ، وعندما تربط بين نموذجٍ أو عملٍ غير متأكدين منه بآخر نشعر بأنه مؤكد فإن النتيجة أن هذا الشيء ذو معنى. ونحن نقوم بذلك ربما نقع في بعض الأخطاء وقد يصبح الشيء بناءً على ذلك بالنسبة لنا قريبًا من القبح والشرّ، لكنه على أي حالٍ يكتسب معنًى.

وحتى فترةٍ قريبةٍ كانت هناك نظرية شائعة في علم النفس لتفسير ذلك، ونظرية الاتصال ترى أن التجربة تتكون من حقائق الإحساس أو بياناته والتي تكون مستقلةً كلٌّ منها عن الأخرى، ولكنها تحدث معًا داخل العقل وهي بشكلٍ أو بآخرٍ تتجمع معًا داخل العقل.

وهذا التفسير يفشل في توضيح العناصر المألوفة للتجربة ككلٍ وجزء، وشكلٍ وبناء، إلا أننا اليوم نستطيع أن نرى الأحاسيس كأجزاء من التجربة والتي يمكن ربطها بشكلٍ معين مع أجزاء معينةٍ من هذا الشكل الدائم الذي هو أجسامنا، ونعتقد أن العقل ليس مجرد شيء سلبي يتلقى البيانات، ولكنه شيء فعالٌ يقوم بإعطاء المعنى وتفسيره لهذه المدركات الحسية. كما نعتقد أن استقبال الكل والجزء والشكل والبنية ليس بناءً اعتباطيًّا يوضع بناءً على بيانات وحقائق تحدث معًا وبشكلٍ خاص تتوقع أن يتم إدراك نظامها حسيًّا عن طريق الأشياء الأخرى عندما نعرف أنفسنا كوننا بشرًا موجودين في مكانٍ وزمانٍ معينين.

وفرص الخطأ أو عدم إدراك المعنى بالشكل الصحيح أكبر بكثيرٍ من الصواب والأشياء الجميلة لذلك يمكن أن تكون مجرد مسألة صدفة عندما نؤمن معاني مرضية.

فالرجل الذي يولي الماكينات اهتمامه طوال يومه يكون متأثرًا بالحقائق الملموسة التي يعتمد عليها ولا يرى أي شئت غيرها جدير بالاهتمام أو لنقل غير حقيقي نسبيًا بالنسبة له، والتصنيف الخاطئ الذي يعبر عنه مثل هذا التفضيل المقصور على الأشياء السابقة وهو الأمر الذي ينتج عن الحقائق التي لدى الأعضاء الحسية للمتكلم وقد ربط بالفعل مادة أو حقائق مختارة من خلال مناطق جسدية للضغط، وهذا يشبه في كثير من الأحيان عمليةً تجريديةً مثل الرجل الذي يستخدم جداول اللوغاريتمات.

وشخصٌ آخر ممن يعيش وحده في هدوءٍ وليس هناك ما يزعجه في غرفة مكتبه بالمترل حيث يقرأ ويتأمل ويكتب قد يشعر بأن المفاهيم الوحيدة وصور الخيال والذاكرة هي وحدها الحقائق في هذا العالم، وهو إذ يفعل ذلك ينسى أو يتناسى حقيقة أنه في هذا الأمر يستخدم ما تعلمه أو ما حصل عليه من خلال التعليم، والمعاني التي حصل عليها بهذه الطريقة نماذج رآها أو سمعها لكنها مألوفةٌ ومعتادةٌ في معانيها حتى أنه يستخدم الكلمات دون تفكير في سماتها أو كيف عرف ما تعنيه. والعلاقات التي كتبها أو قالها والتي يستخدمها بهذه الثقة الكاملة تكاد تكون كلها أشياء كليةً في معظمها، والتي يحصل عليها بعد مجهودات الأجيال السابقة والأجيال المعاصرة. وهو يتخيل أن عقله وحيد في عالم من صُنعه، لكن التآلف المركز مع نماذج قد تجعله يعتقد أن عزلته المؤقتة مسألةٌ إنسانيةٌ تشكل أزمةً.

***

(11) الرموز والإشارات والعلامات:

حتى تتعامل بنجاحٍ مع المعاني التي يمثلها العمل الفني علينا أن نميِّز بين الأنواع المختلفة من المعاني، ومن الطرق المقنعة أن نضع ما يميز بينها على أساس الأنشطة الرئيسية للموضوع عندما يكون بها شيء من الخبرة والتجريب.

كانت الموضة سابقًا الإشارة الى هذه الأنواع من الخبرة الفعَّالة بالإحساس والاستعداد أو المعرفـــة.

ولكن الإحساس والشعور أصبح يعني اكتشاف نوعية الإحساس أو المشاعر فقط. وأصبح الاستعداد عادة ما يشار إليه على أنه الوعي الذاتي المعنى، وتمثل معنى المعرفة فيما يفيد. التعبير عن الأفكار الواضحة بالكلمات، وحتى تتجنب سوء الفهم وسوء اختيار المسار والخطأ في التفسير أصبح من الأفضل الآن استخدام كلماتٍ محايدةٍ مثل العاطفة والرغبة أو الآراء المعرفة أو الإدراك. وتشتمل هذه المصطلحات على مظاهر الخبرة والتجريب السلبية والإيجابية والأشياء محط الشعور ليست مقيدةً بحقائق الإحساس.

والإدارة لا تتسم دائمًا بالوعي بالذات وتمارس المعرفة أو الإدراك دون أن ينتج عن ذلك صياغاتٌ لفظيةٌ معينةٌ، والمصطلحات المستعملة الآن مفهومةٌ أكثر وأكثر دقة.

لهذه الاختلافات فإن الشيء الواحد أصبح يحتوي على أنواعٍ مختلفة من المعاني، فالشيء الذي ذو معنًى متعلقٌ بالشعور والإحساس هو رمزٌ، والشيء المتعلق لمعنى الإرادة والرغبة أصبح إشارةً، والشيء الذي أصبح له معنى متعلق بالمعرفة والإدراك أصبح علامة، والمزايا التي أعطتنا إياها هذه الاختلافات منحتنا قدرةً على فهم نوعية الفن ووظيفته بشكلٍ رائعٍ.

ولنأخذ كمثالٍ أول لتوضيح هذه الأمور، لنفكر في نموذج لافتةٍ مكتوب عليها (خروج) مضاءة بالنيون في مكانٍ مظلمٍ حيث نرى الحروف اللاتينية (Exit) لم تكن لتعرف معنى هذه الحروف ما لم نكن قد تعلمناها، والنموذج المرئي أمامنا الآن شيء مادي ملموس يمكننا أن نصعد سلمًا متحركًا ونلمسه بأيدينا وقد صنع ووضع في هذا المكان عن طريق بشرٍ آخرين.

إذا كنا في حفلة وفي قاعة مظلمه ننصت إلى عرض أو برنامج سخيف، فإن النموذج (Exit) سيكون داعيةً للسرور، ونجد نوعًا من الرضا في التضاد الجاد للألوان ومعناها يجعلنا نتنبأ أو نرى بعين الخيال أعظم نوع من الرضا والانبساط عندما نعرف أننا أحرار وفي هذه الحالة يصبح نموذج اللافتة الخاصة بالخروج من حيث معناه له معنى خاص بالشعور وهو إذًا رمز.

لكننا إذا ما خرجنا من القطار في محطةٍ غريبة نراها لأول مرة ونبحث حولنا عن لافتة (Exit) فإن هذا النظام من الحروف يثير في أنفسنا القيام بشيء.

ونحن نمارس الإحساس بالاتجاهات ونستحضر نماذج متغيرةً من الإبصار سريعة الوجود والاتزان نصل البوابة ونخرج من محطة القطار تلك، في هذه المناسبة فإن النموذج الذي لدينا له معنى الإرادة والرغبة وهو إشارة.

وفي أوقاتٍ أخرى في أثناء رحلةٍ طويلةٍ بالقطار ربما نمشي على الرصيف بعد أن نكون قد تركنا القطار.. نسير على الرصيف مصعدين وهابطين بدون أن نجد أي متعةٍ في ذلك أو دون تنبؤ بمتعةٍ من هذا النموذج لأننا لا نريد أن نترك المحطة أصلًا ونخرج منها، ونحن ننظر إلى النماذج التي فوق البوابات نرى فوق بوابةٍ عبارة Entrancef وفوق بوابةٍ أخرى Exit ونحن نعرف البوابات التي تحت هذه اللافتة أو تلك بأنها الأماكن التي يدخل فيها المسافرون إلى المحطة أو يخرجون منها وتصبح هذه الحروف لها معنًى واحدٌ هو المعرفة أو الإدراك وتصبح حينئذٍ علامةً.

أشياء كليةً هي التي تحمل هذا المعنى البسيط الواضح وهذا هو السبب في اختيار كلمة Exit، وبعد ذلك علينا أن نأخذ في الاعتبار شيئًا أكثر تعقيدًا، ولكنه أيضًا نموذجٌ حسن منتج بتقنيةٍ معينة، وهو ورقة العملة من فئة الدولار وهو ذو ظروفٍ مختلفةٍ يمكن أن يكتسب معاني بنفس الطريقة.

ورقة الدولار هي شيء نراه ونلمسه. وهو يطبع بعمليات الكليشيه والطباعة الغائرة، وعندما تنظر إليه فإنك قد تجد متعةً خفيفةً في النموذج الذي يمثله.

ربما ترى فيه باستخدام التوقع والتنبؤ أنك ستشتري شيئًا ما أو تتذكر حصولك عليه كنتيجةً لبذلك جهدًا في العمل — إن ورقة الدولار شيء مُتعلّق بالعاطفة وهو رمز.

ولكنك تستخدم الدولار أيضًا وأنت تعرف جيدًا وتأتلف مع النماذج المرسومة والمكتوبة على العملة الورقية فلا حاجة لك بقراءة ما عليها، وإذا ما اشتريت شيئًا لتأكله أو تشربه أو علبة سجائر وأنت تدفع ثمن ذلك بالعملة الورقية للدولار، وتصبح ورقة البنكنوت وسيطًا للتبادل كما تعمل في هذه البلد بكفاءة، وهي علاقه تعرفها أنت والموظف، وعندما يأخذها تكون دفعت، وورقة العملة (الدولار) شيء له إرادة وإشارة **Signal**.

مرةً ثانيةً ربما نجد ورقة الدولار تشير إلى سلطة الحكومة التي وثقت إصدارها على اعتبار أنها وفاءٌ لدينٍ شرعي وتمنع تزيفها وتقليدها من جهةٍ أخرى غير الحكومة. وربما تربطها ببقايا المعادن الثمينة في وزارة الخزانة أو بعقود الحكومة المملوكة لبنك ما أو بوعودٍ بدفع الضرائب في المستقبل، وربما تربطها بغطاء الذهب أو بالمشكلات النظرية للنقود والبنوك.

وفي أي من هذه الحالات عندما نجد مثل هذه المعاني في ورقة العملة فإنها تكون موضوعًا للإدراك والمعرفة وعلامةً.

في كل الأمثلة التي عرضناها يكون الشيء الذي لديك له معنًى، ولكن من نوع مختلف، فالمعنى يعتمد على الأشياء الأخرى التي تقارن بينه وبين ورقة الدولار والتي يرتبط بها.

ربما نستخدم الاستعارة أيضًا ونتحدث عن المعاني على كونها شفافة Trans Parent أو نصف شفافة Trans lucent أو معتمة Opaque للدلالة عن رضانا عنها. وورقة الدولار عندما تنظر إليها ونلمسها أو نستخدمها فهي رمزٌ شفافٌ وإشارةٌ رائعة وعلامةٌ ذات كفاءة.

إن قطعة نقود صينيه تحت ظروف معينة في هذا البلد اليوم (يقصد الولايات المتحدة) قد يكون شيئًا مختلفًا تمامًا من هذا المنظور. كنموذج أو شيء حسي أنتجته تقنية معينة يُمكننا أن نعرف معناه في الحال ونقارنه كرمزٍ مع عملاتنا الأوروبية – إذا ما حاولنا شراء شيء بهذه العملة هنا سرعان ما نكتشف أنها لا تصلح للتعامل النقدي بينيًّا حيث إنها إشارة غير سليمة، ولما كان معظمنا غير قادر على قراءة الحروف الصينية التي تحملها فإنها علامةٌ لا معنى لها. وما دمنا لا نمتلك معاني مرضيةً لهذا الشيء الذي لدينا يمكننا أن نتقبله بطريقة أخرى حسب مصطلحات الشعور والإرادة والإدراك.

وربما نغامر قليلًا بوضع قيودٍ نظريةٍ أو بنص الحدود التي تحد حريه الفن لتكون رمزًا أو إشارةً أو كعلامةٍ ما ويمكن تقنين ذلك.

فإذا كان الشيء الذي لدينا عملًا فنيًّا فيكون من الواضح أن معانيه يجب أن تكون معاني للشكل، والذي يكون في كل الحالات نموذجًا حسيًّا كنتيجة تقنية مرتبطة بالرسم.

والمعاني الخاصة هي رموز أو إشارات أو علامات تكون بنيتها متلائمة ومتماسكة في أثناء وقت إنتاج هذا العمل الفني أو الشيء، ويكون وراء المتطلبات التي تجعل العمل الفني يمتلك معاني موجودة في نموذج حسي تكون النتيجة تقنية معينة، وأن المعاني سوف تكون متماسكة في وقت إنتاج هذا الشيء أو العمل الفني، ومن الأمور الاعتباطية تقييد مدى ما يمثله العمل الفني الذي يرمز إليه أو يشير إليه والمعنى الذي يقصده وقبل أن نضع الخطوط العريضة للحصول على المعاني الخاصة لعمل فني غير مؤكد وعلينا أن نأخذ في الاعتبار مشكلات معينه مرتبطة بذلك مثل التمثيل أو التصوير والعلاقات التبادلية بين ما هو فردي وما هو اجتماعي علينا أولًا أن نتناول توضيح مسألة التصوير أو التمثيل أو مشكلتهما.

التمثيل والتصوير:

عندما نفهم طبيعة الرموز والإشارات والعلاقات فإننا نصبح مهيئين لمناقشة التمثيل وهو موضوع جذب الانتباه فترة من الوقت، وعادة ما يتم الدخول إلى هذا الموضوع من خلال المصطلحات

التالية: التمثيل ضد الزخرفة، التصوير ضد النقاء أو الفن التجريدي، وفي كل واحدةٍ من هذه الصيغ فإن المصطلحات الأولى تشير إلى نوعٍ من الاتهامات والإدانة.

والنزاع بين كل طرفين عادةً ما يعطي هذه المصطلحات شكل التقاء أكثر منها اختلافاتٍ بسيطة.

إن بورتيه مدام × (مدام جواترو) الذي رسمه سيرجانت (انظر صـ 7) قد يخدم في حل مشكلة التصوير ضد الزخرفة- واللوحة تصور لنا شكل امرأة معينة ومظهرها في عام 1884 ونحن معتادون حقائق هذا التمثيل البصري ومؤتلفون مع تقنية التصوير باستخدام ألوان الزيت، ونحن نتعرف إلى جمال الموضوع، فعندما تنظر إليها فأنت تعرف أنك تنظر إلى صورةٍ زيتيةٍ لامرأة وتمسّك بروعة هذا المنظر أو النموذج كعلامةٍ لأن الشكلَ والبنيةَ للحقائق البصرية في مظاهر معينةٍ تشبه تلك التي نحس بها ونحن ننظر لامرأةٍ حيةٍ من لحمٍ و دمٍ، والصورةُ لها طابعٌ قديم بدائي لنبدأ به، وإذا ما أردنا يمكننا أن نعرف من هي هذه المرأة والفنان الذي رسم هذه الصورة الزيتية ونتعرف أيضًا إلى السيرة الشخصية لصاحبة اللوحة والفنان الذي رسمها.

والمشاهدون الذين يشاهدون هذه اللوحة لأول مرة وهم يعرفون صاحبه الصورة سيقولون على الفور هذه صورة السيدة جرترو وأي شخصٍ رأى الصورة أولًا ثم بعد فترةٍ قابل السيدة جيرترو قد يقول

إن هذه هي الموديل التي صورها الفنان في هذه الصورة وفي الحالة الأخيرة هي العلامة أو السمة والصورة تدل على هذه العلامة، وبالنسبة لنا فإن اللوحة الزيتية تمثل سيدة يمكن أن تعرف عنها أكثر من خلال وسائل أخرى.

والزخرفة شيء يختلف عن الصورة الممثلة لأنها ذات وظيفةٍ محددةٍ والمتعة يتم الحصول عليها بتجربة حسيةٍ ناجحةٍ فأي عملٍ فني هو نموذجٌ للإحساس، وقد تكون أكثر أو أقل تأثيرًا كالزخرفة، بينما نرى بعض الأعمال الفنية تصويرية وتمثيلية.

وإذا ما رأينا رجلًا يقف أمام اللوحة التي رسمها "سارجنت" ويناقشها مع صديقٍ، فإننا نحكم بأن لديه انفعالًا أو إحساسًا ما باللوحة في أثناء نظره إليها، وإذا ما قرأ البطاقة التي على اللوحة أو رأى العمل في كتالوج المعرض أو متحف فإننا نظن أنه يزيد من متعة وجمال اللوحة بالنسبة له.

والموضوع قد يكون إشارةً تثير غرائز بدائيةً أو أنها تُثيره هو شخصيًا، فإذا ما كان رسام ربما يريد أن ينسخها أو أن يغيرها في خياله أو مخيلته، أو أن يقوم بإضافة بعض الأعمال الجيدة بها وبعض السمات التي يعجب بها في هذه اللوحة. وهو حتى الآن يجد نوعًا من الرضا من الحقائق البصرية وهو يجرب نوعًا من المتعة.

وعندما نحقق في إيجاد نوع من عدم الرضا عن اللوحة كشكلٍ فإن سبب ذلك هو عدم وجود تلاحم بين بعض الأجزاء أو بعض مظاهر الموضوع، والشيء الذي يزعجنا على الفور من العمل الفني هو الافتقار إلى التوازن أو التناغم، وعدم التجانس بين العناصر التقنية وبين الشكل والبنية وبين وظيفتها كرمزٍ وكإشارةٍ وكعلامة، والحقائق التقنية والإحساس بها قد تجعلنا نشعر بالانزعاج. إذا لم تتعاون الأجزاء أو المظاهر لتحقق شكلًا كليًا، فإن الشيء عندما يكون غير كاملٍ فهو محطمٌ وشكلٌ غير ناجحٍ أو أنه ليس شكلًا على الإطلاق.

إذا ما تم إقرار مسألة الصورة ضد الفن التجريدي، فإن كلا المصطلحين وثيقي الصلة ببعض الأعمال الفنية ونحن أحرارٌ في الاختيار مع عدم الإفراط في البدائل المنطقية، فالتصوير نوعٌ خاصٌّ من التمثيل ويظهر الإنسان في علاقةٍ معينة وعادةً ما يكون الموقف متوازيًا مع رموزٍ وإشاراتٍ وعلاماتٍ نعرفها ككلمات. والتصوير قد يمثل لحظةً في سرد قصصٍ بالشعر أو النثر (انظر صـ 22) ولكننا أيضًا قد نعرف روعة التصوير لأننا تعلمنا ما يعنيه هذا النموذج فلوحه مثل السيدة العذراء (صـ 10، صـ 11) نقدر على فهمها دون الرجوع إلى كتابٍ نتيجة لخلفيتنا الثقافية.

والخلاف أو النزاع حول التصوير قد يأتي من عداوة الفنان والنقاد لهؤلاء الذين يصرون على أن الفن يجب أن يحدد بالتصوير

ويقدِّر تفرقه بقدر ما عليه بهذه الطريقة، وقد وصلنا إلى أن الأعمال الفنية تكون دائمًا نموذجًا للأحاسيس التي تنتجها تقنيةٌ ما وأن لها وظائف بجانب ما تصوره، وقد فقد النزاع قوته عندما تم إشباع هذا المطلب الشعبي من خلال لوحات التصوير الضوئي، ثم أعقب ذلك أن أصبح بالإمكان جعل هذه الصور الضوئية (الفوتوغرافية) تتعاقب واحدةً بعد الأخرى بسرعةٍ تشبه سرعة التقاط العين للصورة، وأصبح إشباع التصوير متاحًا بوفرةٍ بوسائل أخرى غير الفن.

وبالنظر إلى التجريد والتجريدية في الفن لعلنا نلحظ أن أي شيءٍ مجرد ما دام يتجنب ما يفسد العلاقات بين عناصره وأي عملٍ فني يعتبر تجريدًا، والنموذج الحسي دائمًا ما يكون نتيجة اختيار من بين الحقائق التي يستطيع الفنان معالجتها.

وفي المناقشات الحالية حول التجريدية والفن التجريدي نرى أنه عادةً ما يعني هذا النوع من الفن الذي يكون فيه التمثيل والتصوير ثانويين أو غائبين تمامًا؟

والعمل التجريدي يميل إلى التأكيد على الشكل والبنية كمصدرٍ للإشباع الفني (انظر صـ 29، صـ 94).

وهو يقارب في بساطته ووضوحه الصور التخطيطية الرياضية لأن الأشكال الهندسية هي مما نعتاده ويسهل بناؤها، ولنقل بوضوحٍ أن الإشباع الفني للأعمال التجريدية ينبع من لغة التوازن والتناغم التي

تستخدمها، وهي تعاني القيود نفسها وهو المدى المحدود للموضوعات كعلامات.

ولطالما تكرر الاستعمال المؤثر والفعال للتناسب الهندسي البسيط، ولا يزال التناغم موجودًا في هذا التنوع من التصميم الذي نسميه بالزخرفي، والنماذج التي يوظفها الرياضيون كرسومٍ تخطيطية وهي رسومٌ، لذلك فإن الهندسة التي تعتمد بشكلٍ كبيرٍ على الرسوم التخطيطية عكس الفن الذي يعتمد على الهندسة بشكل ثانوي، وبالنسبة لهؤلاء الذين دائمًا ما يحتجّون على محاولات تقيد الفن بالتصوير، فإن حرية الفن في إنتاج نماذج ليس بها تصويرٌ أو تمثيلٌ أمر مستحب

وربما شجعت كلمات أفلاطون الفنانين التجريديين على الموافقة على ما يشرعون في إنشائه، ولكن بالنسبة لأنصار التصوير فقد أشادوا بإعلان استقلال تسويغ الموضوعات الوطنية وتبريراتها، وهي نتيجةٌ متعادلةٌ بين الاثنين، ونتيجةً لهذا الصدام أصبحت نظريات وصيغًا عديدة ذات شعبية، وأصبحت العبارات تستخدم دائمًا لتقدم نقطة خلاف تكون بين بدائل منطقية، ومغزى الشكل عادةً ما يعني أن الفن إشارةٌ أو علامة ويعني أن الشيء نموذجٌ حسي نتيجة تقنية معينة، لكن كثيرين لديهم وقفة خاصة وكل عملٍ فني يكون له شكلٌ جميلٌ عندما يكون شيئًا يمكن إدراكه حسيًّا، ويستخدم الشكل الجميل بإسهاب عند توظيفه في الفن لأن الفنان الذي يتعرّف إلى الشكل بوسائلٍ تقنيةٍ يجب أن يستخدم مواد جميلةً وإلا سيكون غير قادرٍ على

إنتاج شكلٍ جديد. وبشكل عام يجب أن تكون مادة أي شكلٍ جميلةً قادرةً على اتخاذ شكلٍ آخر غير الشكل الأصلي الذي تكون عليه في البداية أو في حالتها الطبيعية.

وبعد مسألة التصوير أو التمثيل علينا أن نتعامل مع المتلازمين الفردي والمجتمعي، لذلك علينا أن نشير إلى طريقةٍ عامةٍ لتأمين مغزى الأعمال الفنية.

***

(13) الفرد والمجتمع:

الرموز والإشارات والعلامات ينتجها ويستمتع بها أفرادٌ هم أعضاء في مجتمعٍ، ومصطلحا الفردي والاجتماعي متلازمان مثل اليمين واليسار.

وهذه العلاقة التبادلية الثابتة الضرورية واحدةٌ من الأشياء التي يجب أن نكون مدركين دائمًا بضرورة الأخذ في الاعتبار العمل الفني عند مستوى الشكل.

وعندما نتحرر من مصاعب النزاع والجدال حول الشكل نصبح مستعدين لاستخدام فكرتي الفردي والمجتمعي بنجاح.

إن الرسام في مرسمه والشاعر والفيلسوف وحدهم فقط يفترضون من خلال دراساتهم أنه من الممكن للأفراد والمعزولين أن ينتجوا أشياء بدون مصادر أو موارد اجتماعية أو تأثيراتٍ اجتماعيةٍ.

ولكن المواد والأدوات التي يستخدمونها يمدهم بها عمل أفرادٍ آخرون تحظى منتجاهم بفهم رجالٍ آخرين وقبولهم أو بشرٍ آخرين، إن رجل الدولة والمنظّر الاجتماعي قد يتأثر بشكلٍ كبيرٍ بتأثير يمارسه الأفراد على بعضهم البعض، وهو يطلق على هؤلاء الأفراد المتنظمين في مجموعات باسم مجتمع ويُعطى هؤلاء البشر القوة المجردة والمسئولية. لكن التزامات الفرد والمجتمع الذي يعيش كعضو فيه تتم بصورةٍ تبادليةٍ تتداخل سلطاهم وقواهم معًا.

إن الأشياء التي مثل الأعمال الفنية التي قد تعني شيئًا بالنسبة للمجتمع الكبير تتطلب أن يكون بها مثل هذه النوعية والمغزى وإثارة الطاقة ببطء، ولكن الشيء نفسه يمكن أن يقال وبحق عن اللغة، فالكلمات تتردد أكثر من الأعمال الفنية، ويتطلب تعلم كل أفراد المجتمع كثيرًا من الكلمات وقتًا طويلًا، وكل فرد من البشر يعرف أكثر مما يستخدم، وقليل جدًّا من الناس من يعرفون كل الكلمات الموجودة في القاموس، ولا أحد يستخدمها جميعها. ومن المتوقع أن تكون الأعمال الفنية التي تحدث كرموزٍ أو إشارات أو علامات أقل بكثيرٍ من الكلمات ويجب أيضًا أن تكون عادةً معتمةً ويتطلب بذل المجهود لمعرفة هذه الأشياء ومعناها بالنسبة لتلك الأعمال غير المألوفة.

ولكن أي عملٍ فني يجب أن يكون لديه نوعية أو وظيفة ومغزًى ويثير طاقة البشر الذين صنعوه وهؤلاء الذين رأوه أولًا واستمتعوا به. وهو –أي الفنان– وهم أعضاء في المجتمع نفسه، وهناك معانٍ معينة

شائعةٍ ومألوفةٍ بينهم جميعًا، ربما نكون قد ابتعدنا كثيرًا عن الموقف الذي صيغت فيه هذه المعاني الأصلية، ولكننا نستطيع عمل الكثير لاستعادة هذه المعاني، فعلينا أن نحرص على عدم حقن عناصر خاصة بنموذج حياتنا نحن الذي نعيشه في مواقف تختلف تمامًا عنها، علينا أولًا أن نكتشف كيف كان الفنان والمجتمع يعيشون في عصرٍ ما وما الرموز والإشارات والعلامات في حياتهم الواقعية؟ ومن ثم يمكن الاستفادة من مقارنة طرقهم في الحياة وطرقنا نحن.

إن استمرارية الأفراد والمجتمعات تعتمد على امتلاكهم لنموذجٍ عامٍّ للحياة، ومثل هذا النموذج يُخرج لنا أسلوب العمل الفني ومعناه كرمز أو كإشارةٍ أو كعلامة يمكن تتبعه من خلال ربطه بالأشكال الأخرى الموجودة في الوقت نفسه، مثل المؤسسات والأزياء والأعمال الأدبية والموسيقية والعلمية لتأكيد النموذج الشائع أو الأسلوب في هذا العصر بذاته، وكل هذه الفروض للحصول على المعاني التي نفتقر إليها أو لتكثيف وظيفة الأشكال الثرية بالمعاني التي تعتمد على تبادلية مصطلحي الفردي والاجتماعي.

ولا توجد حدود وراء ما وصفته بالحماسة والاهتمام والاستمتاع والسعي وراء ذلك في معنى الأعمال الفنية ومن خلال قراءة مجموعة كتب حول مظاهر الحياة الأخرى في هذا العصر التاريخي الذي يعود إليه العمل، والذي أُنتجَ خلاله إلى العودة للبحث في الأرشيف ومصادر أخرى، ومدى النشاط الذي عرف منه التطبيقات الاجتماعية التي يدعو إليها العمل الفني.

وإليك بعض الأسئلة التي يمكن أن تطبقها على الأعمال الفنية لدوناتيلو وفيركوشيو المصورة في صفحات من 64 حتى 67.

(1) ما النتائج التي خرجت بها من تحليلك لهذه الأعمال من حيث التناسب والتناغم؟

(2) ما مظاهر تشابه أعمال دوناتيلو كلٌ منها بالآخر؟ وكيف تختلف عن الأمثلة الموجودة لأعمال فيركوشيو؟

(3) ما أوجه تشابه هذه الأمثلة؟ وفي الوقت نفسه ما وجه اختلافها عن الأعمال الأخرى لهؤلاء الرجال وغيرهم؟

(4) كيف تلتحم آثار الأسلوب الشائع "لدوناتيلو وفيركوشيو" مع المنتجات الاجتماعية الأخرى؟

(5) كيف تتسق وتتناغم مع أسلوب التصوير المعاصر لها؟

(6) كيف تتسق مع أسلوب العمارة المعاصرة لها؟

(7) كيف تنسق مع أسلوب الأدب المعاصر لها؟

(8) كيف تتسق مع أسلوب الموسيقى المعاصر لها؟

(9) كيف تتسق مع الأسلوب المعاصر لها من حيث العسكرية والخيرية والكنسية والقضائية والتجارية والاقتصادية وأي مؤسسات اجتماعية أخرى؟

(10)كيف تتسق مع أسلوب العلم المعاصر خاصةً مع علم الرياضيات؟

(11)كيف تتسق مع الدين والفلسفة المعاصرة لها؟

(12)عندما تعرف معاني أكبر لأسلوب "دوناتلو و فيركوشيو" بهذه الطريقة؟ ربما تسأل:

كيف تُنتج الأعمال الفنية في أيامنا هذه وهي مرتبطة بالمؤسسات الاجتماعية والمنتجات؟ كيف يختلف أسلوب عصر "دوناتلو وفيركوشيو" عن عصرنا الحالي؟

يساعد على تحقيق هذا البحث قائمة الكتب المذكورة في قائمة المراجع تحت قسم الفرد والمجتمع؟

وبسبب مظاهر الفرد والمجتمع تعتبر الأعمال الفنية والماضية مفاتيح لتاريخ الحضارة، وعن طريقها نستطيع أن ندعي أننا ورثة شرعيون للتراث الثمين الذي وصل إلينا، وبالنسبة لأشخاص كثيرين تكون هذه المعرفة كافيةً ولكن هناك آخرون من المفكرين المثابرين الذين يرغبون في اكتشاف المبادئ الأساسية للطبيعة الفلسفية أو النقدية، وتتناقص أسئلتهم لطلب معرفة إجابة السؤال.. لماذا؟

***

(14) السبب في الفن أو السؤال لماذا في الفن:

" لماذا " هو أول وآخر سؤال. من السهل أن تسأل لماذا ولكن عادةً ما يكون من الصعب أن نجد إجابةً مقنعةً، وعندما نجد إجابةً مقنعةً فإننا عادةً ما نفسر الشيء أو العمل الفني وعلاقته بأسبابه. والأمر الذي يجعل المسألة أكثر صعوبةً هو حقيقة أن الشيء له أكثر من سببٍ ونحن عُرضةً لأن نربط الإجابات الصحيحة والأسئلة الصحيحة بعلاقاتٍ خاطئة.

إذا ما سألنا لماذا لدي عملةٍ ورقيةٍ؟ أو ما سبب وجودها معي، فمن الصواب أن تقول إن مكتب الطبع والحفر في واشنطن هو السبب في وجودها من خلال طبعها في وزارة الخزانة، ومن الصواب أيضًا أن تقول إنني اشتغلتُ بجدٍّ لأكسب هذا الدولار، وقد أخذته ضمن المرتب، والأمر الصحيح أيضًا والحقيقي هو أنني فكرت في استلام هذا الدولار في أثناء عملي، وكنتُ أتوقع حصولي عليه، وأخيرًا فأنا أرى في هذا الدولار نهاية النجاح في عملي.

ولكننا سوف نرى في الحال النتائج الخاطئة التي يمكن أن نصل اليها بربط الأسئلة الصحيحة والأجوبة في علاقاتٍ خاطئة، فمثلًا من الخطأ أيضًا أن تعتقد بأن مكتب الطبع والحفر هو سبب ذهابي إلى العمل، ومن الخطأ أن تقول إن المكتب المذكور هو سبب توقعي الحصول على هذا الدولار، ومن الخطأ أيضًا أن تقول إن المكتب

يكافئني على مجهودي، ومن الخطأ أن تقول إنني صنعتُ هذا الدولار بالحفر أو نحت الكليشيه وطباعته بعد ذلك وأن توقعي لكسب الدولار سببه عملي، أو أن عملي هو دولار، ومن أفضل طرق تجنب الفشل في إجابة السؤال (لماذا) هو أن تميِّز بين نوعين مختلفين من الأسباب.

***

(15) أنواع السبب:

يمكننا أن نؤمن بشيء أكبر من الوضوح ولا مانع عندما نبحث عن سبب العمل الفني، وذلك من خلال ملاحظة أن هناك أنواعًا مختلفة من الأسباب.

من بينها أربعة أسباب من السهل تمييزها في عالم الفن:

أولًا: الفعالية. ثانيًا: المادة.

ثالثًا: الشكل.

رابعـــــًا: الشيء النهائي أو العمل الفني.

أشياء مثل تلك التي صورناها في صفحات من **1** حتى **98** يمكن دراستها وربطها بهذه الأسباب الأربعة الفازات الموجودة في صفحات **90**، **91**، **95** تعطينا صورةً ممتازة.

وسبب الكفاءة هو ما يجعل هذا الشيء ما هو عليه، فعندما يعمل الفنان فإنه يستخدم أدوات على مواد وسرعان ما يتقدم في عمله تبديل هذه المواد.

فالخزاف يشكل الطين على (دولاب الخزف) ويحوله الى شيء آخر. والخزاف هو السبب الفعال للعمل الفني. لسبب المادي هو المادة التي يصنع منها هذا الشيء أو العمل الفني والذي يصنعه (الفنان) هو السبب الفعال.

والطين هو السبب المادي الذي يعمل عليه الخزاف، ومواد أي عمل فني هي السبب المادي سواء كان العمل أو الشيء فازةً إغريقية أم كاتدرائيةً قوطية.

والسبب الشكلي هو التصميم أو الخطة التي عن طريقها استطاع السبب الفعال (الفنان) العمل عليها بالمواد اللازمة لإخراج هذا العمل وقد أصبحت بشكل متزايدٍ معروفةً ومحددةً كما ترى الخزاف وهو يطور فازته.

والتصميم هو السبب الشكلي للفازة أو أي عملٍ فني آخر.

والسبب النهائي هو النهاية التي يريد السبب الفعال (الفنان) الوصول إليها ويعمل على المادة وفقًا للسبب النهائي، وعندما ينتهي الخزاف من عمله وينجز خطته على أكمل وجهٍ فقد وصل إلى هدفه، والسبب النهائي هو الهدف الذي يتم تحقيقه في أي عملٍ فني.

وعنصر الطاقة في العمل والنشاط والتغير الذي يحدث في الأشياء يفترض وجوده في كل أنواع السبب.

والأنواع الأربعة من السبب تتوازى بوضوحٍ مع العناصر المميزة في التقنية.

ومن حيث الشكل فإن السبب الفعال هو ذلك الذي يشكل، والسبب المادي هو هذا الذي يتم تشكيله والسبب الشكلي هو الخطة التي يتم بناءً عليها تشكيل العمل والسبب النهائي هو ذلك الذي له شكلٌ معين بالنهاية.

ومن آنٍ إلى آخر هناك ميل نحو اختزال كل هذه الأسباب إلى سببٍ واحد، ولجعل واحد منها هو المفضل عن بقيتها لكن تفسير العملٍ الفنيٍ ليس مقيدًا أو محددًا بسببٍ واحدٍ من تلك الأنواع التي نذكرها.

والتنظيم الحسي للنموذج هو تصميمٌ تم إنجازه بتقنية ما وباستخدام مواد، وهذه الحقيقة التي لا مهرب منها تبين لنا أن الأسباب الأربعة يجب أن تؤخذ في الاعتبار عند تحليل العمل الفني.

لو أننا بحثنا عن مبدأ جامعٍ لهذه الأسباب الأربعة علينا أن نتجنب إحراز نوعٍ من المتع أو القصر على أي واحدٍ منهم عندما ترغب في إيجاد مبدأ يصل إلى ما ورائها جميعًا علينا أن نكتشفه داخل الخبرة، ومثل هذه الفكرة تجعلنا بدلًا أن تحل محل هذه الأنواع الأربعة من أسباب العمل الفني يجب أن تؤكد اعتمادنا عليها.

(16) الخلق والإبداع:

جذب دور الفنان كمبدعٍ وخالقٍ للعمل الفني الاهتمام منذ أقدم العصور، والأساطير التي تفسر كيف بدأ العالم عادةً ما تصور نشوء العالم كعملٍ يتسم بالخلق الفني.

وقد شوهد الفنان وهو يساهم في جعل الأشياء جديدةً بشكلٍ صارخٍ وقد أغرى هذا في أن يُعزى إلى الفنان قوًى خارجية وقوًى إعجازية، وخاصةً منذ العصر الروماني تحت مصطلح العبقري.

والفنان يصنع شيئًا جديدًا، لكن هذه الجِدَّة لها أهمية أكبر بكثيرٍ من الألغاز التي يحلها ساحر في عرضٍ مسرحي، فما يفعله الفنان هو الخلق وما ينتجه هو مخلوق والخلق والخالق شيئان متلازمان.

وعندما نكون أحياء وفي حالةٍ من اليقظة والنشاط، فلا يوجد شيء مستمرٌّ بعنادٍ مثل حقيقة أكثر من الخلق، والمصطلحات مثل التطور والنشوء والمعالجة والتقدم تُخرج مظاهر مختلفةً من نفس الحقيقة، لكن مصطلح الخلق يُستخدم للإشارة إلى شيء جديدٍ وفردية هذا المخلوق الذي لم يكن له وجودٌ من قبل.

ونحن نلاحظ حدوث أحداث متغيرةٍ من حولنا وداخلنا وأن بعض الأشكال تختفي لتفتح طريقًا لأشكال جديدةٍ، فالزمن هو الذي ينظم الإبداع والخلق، وكل الأشياء الموجودة في الواقع هي مخلوقات، ونحن

نعتقد أننا نتقدم في الزمن ونمارس نوعًا من الإرادة لتحقيق وإنجاز السبب النهائي، لكننا نفكر أيضًا في الزمن كتيارٍ يندفع فوق رؤوسنا يتمدد باستمرار أمامنا وخلفنا، والتوتر الحيوي الذي يحثُّ على النشاط وهو الذي تتسم به تجربة النشاط والتوتر الحيوي هو المزاج الخاص بالإبداع أو الخلق المستمر.

فالوعي وإدراك المسئولية وأن كل ما نفعله يختلف وينبع من معرفتنا بأن الأشياء الموجودة في الحاضر مرتبطةٌ بأشياء من الماضي، وأن الأشياء التي ستأتي في المستقبل يجب أن تكون بطريقةٍ أو بأخرى متلاحمةً مع الأشياء الموجودة الآن هنا. وليس هذا كل شيء بالنسبة للخيال التأملي، ولكن هناك إلزام ضاغطًا ويدفعك إلى ذلك الحاضر حالة طارئة، وهو أزمة، وهو الذي تعتمد عليه كل الأشياء التي تحوز اهتمامنا. ومن الضروري أن نعيها تمامًا كما نشعر بأن هذه اللحظات تنسل من بين أيدينا وما كان مستقبلًا سرعان ما يصبح واقعًا، فالعلاقة بين الأشياء التي في المستقبل والحاضر بلغة السبب هي التفكير في نظام يقابل المستقبل بنجاح عندما يصبح هذا المستقبل حاضرًا.

وقدرة أو احتمالية أن يستحوذ المخلوق كمادةٍ لشكلٍ جديد تصبح واقعيةً في الخلق، والإمكانات لمعرفة المستقبل ليست غامضةً بالكامل لأن المستقبل يجب أن يكون بطريقةٍ ما متماشيًا مع الحاضر، ولكن كيف يكون ذلك بالنسبة للرغبة الإنسانية أو الإرادة الإنسانية.

ولكي ندخل مفهوم الوعي بذاته أو الإرادة إلى المبدأ العام للخلق فإنه يدمر فائدته في التفسير، فيجب أن نمسك ونحجم عن التفكير في الخلق كوسيط أو وعي بالذات في لحظات وأن نعمل على تحقيق أهداف خارجية في حد ذاتها والتفكير فيه كنشاط جوهري بأن تكون الأشكال جديدةً بالفعل وغير مسبوقة، والخلق ليس الفنان ولكنه المبدأ الذي يظهر بوضوح عندما يقوم الفنان بالإبداع أو الخلق.

وفي الوقت نفسه يبدو الخلق مهتمًا أكثر بالوظيفة في رموزها الجديدة أكثر من الاهتمام بمغزى المخلوقات كعلامات ونحن نمارس الإرادة والرغبة ونحن نجهد أنفسنا لمعرفة مغزى العلاقات وردود أفعالنا للإشارات حتى أننا قد نجد وظيفةً نوعيةً في الرموز والأشياء الخاصة بالشعور والوجدان.

ونحن لا نواجه مأزقًا عبقريًا أو فوضويًا، والأعمال الفنية الجديدة تكون مثل مخلوقات جديدة تمتلك سببًا كافيًا ومناسبًا لخلقها، ويمكننا أن نربط هذا المبدأ بأي عمل فني يمثل بالنسبة لنا (فورم) أو شكل وهو شيء موجود بالواقع وفريدٌ ومتميز ومتماسك كشيء كلي ومثل هذا الشيء شكلٌ للشعور والإرادة والمعرفة.

يمكن أن تأخذ هذا الشكل بالاعتبار والاهتمام بالتفاصيل وربط المخلوق الجديد بالأنواع الأربعة من الأسباب الآنفة الذكر.

***

(17) الخيال والذاكرة:

الفنان مبدعٌ وخالقٌ للعمل الفني، وقد انبهر العقل البشري بعملية الخلق منذ قديم الأزل، ولمّا كان الفنان أيضًا إنسان يتخيل ويصمم قبل أن يبدأ في خلق الأعمال الفنية فإنه نوعٌ مفضلٌ أو علامةٌ على التخيل – والشكل الذي يتخيله الفنان قبل أن يضع أصابعه في المادة التي سيعمل عليها هو السبب الشكلي لما ينتجه بعد ذلك.

ولهذا السبب فإن دراسة الفن تكون متشددةً ومقيدةً بشكلٍ غير سليم في بحث العلاقة بين خيال الفنان وإنتاجه الفني، والمادة الخاصة بذلك نجدها في ببليوجرافيا الفنان أو سيرة الفنان وحياته، والاقتراحات الخاصة بأن الفنان وحده هو الذي يتخيل وأن عمل الفنان ذو قيمةٍ كمنتجٍ للخيال، لم تلقَ إقبالًا أو حظًّا جيدًا.

فالتخيل عنصر مستمر وأساسي في أي تجربةٍ إنسانيةٍ والفنان ليس إلا واحدًا من البشر مثلنا تمامًا يملك التخيل وهو ليس مثلنا في كونه يجعل تخيله وثيق الصلة بالتقنية الخاصة به ومنتوجاته لها مغزًى استثنائي ووظيفةٍ حادة ومهمةٍ بالنسبة له وبالنسبة للمجتمع الذي ينتمي إليه.

وعادةً ما يصنع الفنان إسكتشات أوليةً أو رسومًا تخطيطية أولية أو دراسات وهي مراحل متقدمة في التعرف إلى النموذج الذي تخيله،

وازدياد تعزفه إلى هذا الشيء ودقة ما يتخيله حتى يصل إلى الهدف النهائي.

ومن خلال وسيلة الرسم يقوم بوضع تصميماته والتصميمات هي السبب الشكلي للنتائج التي يصل إليها (انظر صـ 36، 37، 94).

والتحليل والذاكرة في حالة الفنان مثلها في ذلك مثل كل مسألةٍ حميميةٍ وذاتيه الارتباط كشكلٍ وكمادة.

يخلق الخيال والأشكال والأشياء التي نتذكرها منها المادة.

والتنظيمات التي يمثلها الخيال لا تتطابق مع تلك التي تدخل في الاهتمام عندما نتذكر شيئًا يجب أن يحدث هذا الشيء أولًا حتى نتذكره، وعندما ندرك ونعي الشكل فإننا لا نفهم حقيقة الواقعة في كل المجالات التي يتصل بها هذا الشكل. ونحن نختار مظاهر معينةً نبدأ بمفهوم الشكل والبنية والتجريد من الموقف الذي يكوِّنون فيه عناصره بكامله.

وبسبب التخيل تتأثر بعض النماذج بعمليه الخلق.

فالمسافرون العائدون بعد برهةٍ من الوقت يسترجعون ما مَرَّ بهم في رحلتهم، وهم يتذكرون الأشياء الجميلة والأحداث التي تتسم بالتشويق والإثارة واسترجاع أيام المدرسة وحكايات قدامى المحاربين بعد الحروب تصور هذه الحقيقة بشكلٍ أكبر أما الحوادث غير

المرغوب فيها والأشياء الثانوية التي تسبب نوعًا من عدم الارتياح سرعان ما تختفي ويصبح شكل الأشياء التي نتذكرها معتادًا أكثر وأكثر جمالًا مع مرور الوقت.

وتأثيرات طفولتنا الأولى تمثل إلى أن تظل حيةً في ذاكرتنا، ولكننا إذا ما عدنا إلى مناظرها بعد غيابٍ لسنواتٍ عديدة فإن الصور التي نتذكرها ليست فقط أكبر من قبل ولكن أيضًا أجمل وأكثر تشويقًا من الأشياء التي نراها كأفرادٍ بالعين، وعندما تتكرر النماذج التي في الفنون الصغرى وفي أشياء أخرى فإن عمليه النقل الإبداعية أو التحويل الخلاقة للصور التي نتذكرها ستكون واضحه أيضًا.

لكن الأسمى لدينا نريد أن نتعرف إلى الأشياء كما تفعل الإشارات التي تجعل حتى الأطفال الصغار قادرين على الاستجابة للتعبير عما يريدونه أو يسمعونه، وخلال الحياة يمكننا أن نتعرف إلى وظيفة الرمز أكثر مما نحن مستعدون للتأكد مما تعنيه العلامات. ونحن نعول على القواميس وعلى ما نشاهد والتقاويم والملاحظات وأي مساعدات أخرى لنحفظ الخيال من أن يقودنا إلى الطريق الخطأ.

والمذكرات البصرية والحسية تمدُّنا بمادةٍ يعمل بها الخيال عندما يقوم الفنان بوضع التصميم والمناسبات الخاصة بهذه الذكريات تستخلص من الموقف الكلي سواء كانت أعمالًا فنيــةً اخرى أم مختاراتٍ أقل خصوصيةٍ، ولما كان الفنان عضوًا في مجتمعٍ به طريقة

تفكر ومشاعر وردود أفعال تختلف عنا، فإن الفنان يختار أشياء ويتذكر أشياء إلى حدٍّ ما تختلف عن تلك التي تنتشر بيننا من البشر العاديين، فالعمل الفني هو رمزٌ أو إشارةٌ أو علامةٌ لنموذجٍ حسيٍّ كمادةٍ له، ولكن لأن هذا النموذج مستمرٌّ لا يمكننا أن نفترض بشكلٍ فوري أنها تعني بالنسبة لصانعها والمستمتعين بها في فترة صُنعها أي في العصر الذي صنعت فيه مثل ما تعني بالنسبة لنا وهذا المغزى المبكر للعلامة التي سوف تكتشف إذا لم تكن معروفةً بالفعل بالطرق التي افترضناها عند مناقشتنا لموضوع الفرد والمجتمع.

والتخيل والذاكرة من الأشياء المتضادة عند الاستخدام الشعبي لها واختلافاتها عادةً ما تكون غير مفهومةٍ والاختلاف الأساسي هو في الشكل والمادة.

وعادةً ما يفترض أن الذاكرة سليمة بشكل عادي وتسجل آليًّا كل ما يظهر ويتم وضعه في إناءٍ فارغٍ هو الذاكرة، والمفترض أن التخيل يُخلق من العدم وأن ينتج نتائج عادةً ما تكون غير صحيحة وخاطئة وعندما نلجأ إلى الذاكرة أو نحتكم إليها فإننا نتوقع أن نجد أشكالًا ضعف الأشياء التي نتذكرها بطريقةٍ ما.

وعندما نشير إلى الخيال أو نرجع إليه فإننا نميل إلى الاعتقاد والتفكير في الأحلام وأشياء مثل الكونتور، وعرائس البحر، وأبي الهول أو أي أشياء خياليةٍ أخرى.

وعلى أي حالٍ فالمرآه ليست (أنالوج) أو نظيرًا مماثلًا للذاكرة؛ لأننا أصبحنا مدركين للأشكال خلال أنشطتنا الذاتية ونحن نختار ونعدِّل الأشياء التي نتذكرها.

ونوعية صور الذاكرة ووظيفتها كرموزٍ عادةً ما تكون ملائمةً ومرضيةً حتى أننا قد نترعج إذا كنا في لحظاتٍ لا نستطيع الاعتماد عليها كإشاراتٍ أو علاماتٍ، وعادة ما نفترض في تذكر إخفاقاتنا أشياء، وفي الحقيقة أننا لم نكن مدركين لها أو واعين لها قط.

والذكريات التي يصممها الفنان ربما يكون تنظيمها بشكلٍ مختلفٍ عن تلك التي نراها لحقائق واقعية حيةٍ أو بيولوجية، ولكن العدد الضخم من الكائنات الممكن تخيلها بمزج أجزاء من الحيوانات المختلفة مثل الكونتور وعرائس البحر وأبي الهول، فالقليل منها هو الذي استمر في الاستمتاع بثباتٍ اجتماعي لها، والأشياء الشاذة والغربية ليست مطلقه في التخيل، وقد وجد الخطأ أيضًا في أفعال الذاكرة.

إن أشكال مثل الكنتور (انظر صـــ 55) يمكن أن تكون موجودةً كأعمال فنيةٍ تحتوي على معنًى بالنسبة للمجتمع الذي أنتجها، ولكن مثل هذه الأشياء لا تختلف عن الأعمال الفنية الأخرى أو عن نتائج أخرى كثيرةً للنشاط الإنساني في كونه تمثيلًا للخيال.

وهي تختلف من حيث امتداد الحقل الذي أخذوا منه معناهم. فالكنتور كان حقيقةً بالنسبة لعلم الأساطير الإغريقي وهذا الشكل له معنًى في نظام المعتقدات الدينية والشعر التقليدي لدى الإغريق، والكنتور ليست حقيقةً بالنسبة لعلم الأحياء أو علم الحيوان، ولكن تمثال السناتور منتج من منتجات الخيال مثله مثل تمثال "هوميروس".

أكثر ما تألفه من ممارسة التخيل يحدث عندما نفكر في المستقبل وهو شيء متكررٌ ومهم. وما دمنا مهتمين في هذه اللحظة فإن أي شكلٍ مستقبلي يتم تشكيله من خلال التخيل ومواده يتم الحصول عليها من خلال الخبرة الذاتية، وواقعيه المستقبل كموضوع اهتمام دليل مقنع – إذا ما احتجت لهذا الدليل – على أن الحياة ليست مُكوَّنةً فقط من أشياء محسوسة لأن الأشياء التي ستكون في المستقبل لا يمكن لمسها أو رؤيتها، وواقعيتها التي لدينا الآن في الحاضر أُعطيت إياها من خلال التخيل.

وضرورة أن يكون لدينا أشكال متخيلة عن المستقبل في الوقت الحاضر تجبرنا على ممارسة التخيل، والأهداف المستقبلية للحاضر الذي نجتهد فيه ونبذل فيه العرق تكون الآن صور متخيلة، والخطط والتصميمات والتي نأمل أن تنجح من حيث تنفيذها هي الآن منتجات للتخيُّل الذي يشير نحو ما سيتم إنجازه في المستقبل. وسلطان الأسباب النهائية والشكلية تأتي شعبيتها من نتاج التخيل.

وعدم اتصال الأحلام بكثيرٍ من مجالات الاهتمام ولا علاقتها مسألةٌ تتصل بالعادة الشعبية لفهم التخيل، ولكن الأحلام لها علاقاتها والتي تكون فيها أحداثٌ حقيقية كما تفعل مخلوقات الكنتوز، دون التخيل لا نستطيع أن نتماشى ونُساير المستقبل ونصبح غير قادرين على الإمساك بالمعاني، وسوف نفشل في التعرف على أنفسنا وعلى الآخرين، ودون التخيل فلا بد أننا بالطبع لن يكون لدينا أي فنٍّ أو أي تقنيةٍ من أي نوع، فالتخيل هو وظيفة الحياة الواعية التي يكون فيها الخلق وهو سبب الأشكال الجديدة التي تمثل بشكلٍ معروف لنا.

وعندما تلاحظ أن الذاكرة ليست مرآةً وأن الخيال لا هو بالشيء التافه أو غير المسئول ونحن نعطي أهميةً كبرى لفكرة الخلق في حالةٍ من الوعي والإدراك، فالخيال الخلاّق هو سبب وجود أشكال جديدة.

وبعض التأكيدات التي تحدثنا عنها يمكن اختيارها بسهولةٍ بغض النظر عن مهارتك في الحرفة، ويمكن استدعاء واحدٍ من الأشياء التي صنعتَ لها نسخًا في أثناء استمتاعك باللون أو في أثناء تحليلك للتناسب والتناغم في الشكل، انظر إلى اللوحة ثانيةً إذا ما أردت ذلك. ثم أغلق الكتاب أو ضع جانبًا النسخة التي صنعتها وحاول إخفائها أو حجبها. والآن حاول عمل نسخةٍ دقيقةٍ قدر المستطاع مرةً ثانيةً مستعينًا بالذاكرة.

قارن بين عملك مع الفن الأصلي ومع نسخك السابقة ومهارتك أو افتقارك إلى المهارة ليست كافية لتحكم على الاختلافات لأن عمل أي حرفي سوف يعرض حقيقةً مهمةً وهي أن أي عملٍ فني هو نتاج التخيل والذاكرة.

ما تنتجه بالاعتماد على الذاكرة يتحول عن طريق الخيال، وليس هناك فارقٌ إذا ما كان هذا الشكل مألوفًا في عالم الحيوان مثل الحصان أو أنه موجودٌ فقط في عالم الميثولوجيا أو الأساطير مثل الكنتور، وهو إنتاج من الخيال يتكون من المواد التي تتذكرها وبعد هذا التدريب فإنك سوف تفهم بشكل أفضل العلاقة بين رسم ليوناردو وتمثال مكايل أنجلو الذي استلهمه، انظر صـ 68.

***

(18) الفن وعلم الجمال:

في هذه النقطة وبالقرب من الانتهاء من فن الاستمتاع بالفن فإننا نصل إلى مكانٍ مناسب لمناقشة العلاقة بين الفن وعلم الجمال أفضل مما لو كنا ناقشنا هذه المسألة في بداية الكتاب.

والأعمال الفنية نشاط إنساني مستمر الوجود والأشياء التي صنعت في عصور ما قبل التاريخ سجلت في حد ذاتها هذه الاستمرارية، وما تزال موجودةً حتى الآن. وحتى تجرِّب الجمال

ولدرجةٍ ما ليس من المستغرب بل هو شائع الحدوث أننا نجد بعض الأعمال الفنية تتسم بالجمال. ونحن ننصح وبشدة بأن نبحث عن الجمال في الأعمال الفنية ولكننا نخطئ لو أننا بدأنا بذلك وسوف نُصابُ بالإحباط إذا ما توقعنا أن يكون الفن والجمال الشيء نفسها.

وعند التفكير في العلاقات بين الفن والجمال علينا البدء برؤية ما عواقب الخلط بين الاثنين، وعلينا أيضًا أن نتذكر الطريقة الشعبية لتحليل العمل الفني التي تجنب هذا الخطر، لكنها تفشل في حل المشكلات التي يفرضها الفن في عصور أخرى غير العصر المعني بها بشكلٍ خاص، وبعد ذلك نتحول لاختبار بعض أنظمة علم الجمال المبكرة والحديثة، وربطها بما اكتشفناه بالفعل وبما يقولونه حول الفن.

وأخيرًا علينا أن نلخص هذا النقاش بأكمله ونرى كيف أن تجربة الجمال قد تحدث عندما نكون على وعيٍ وإدراكٍ بالعمل الفني.

وأخطر معوق ومانع في فهم كل من الفن أو علم الجمال هو الفشل والإخفاق في التمييز بين كلٍّ منها.

إذا كان الفن داعيًا لوجود علم الجمال أو إذا ما كان الجمال موجودًا فقط في الأعمال الفنية فالنتيجة ستكون محيرةً ومربكةً.

فالأول (أي الفن) نوعٌ موجودٌ في الشكل من خلال التأمل، والآخر تصنيفٌ لنموذجٍ حسيٌّ ناتج عن تقنية معينة، فنحن نرفض أن نفاجأ أو نترعج لذلك فإننا إذا ما أخفقنا في إيجاد الجمال في كل

الأعمال الفنية ونعرف من خبرتنا وجوده في أشياء أخرى غير الأعمال الفنية. فكان من السهل ضبط العملة المعدنية بالقيم الاقتصادية في المدينة (الدولة) الإغريقية خلال فترة القرنين السابع والثامن قبل الميلاد، وهو الوقت الذي صُكّت فيه العُملة في أوروبا لأول مرة. القيمة الاقتصادية للمعدن كانت مساويةً لتلك التي للعملة. كان عمل العملة كعلامة وإشارة مثاليًا (انظر صـ 58) لكن العملات منخفضة القيمة والعملات الرمزية سرعان ما بدأت في الظهور وبعد فترة طويلة نسبيًا ظهرت أو اختُرعت السندات والكمبيالات والفواتير والشيكات والعملات الورقية الأمر الذي صعَّب على ذوي العقول من الناس الحائرين أكثر في القيمة الاقتصادية والعملات المعدنية، وما يعادلها، رغم أنه لا يوجد رجل اقتصاد مسئولٌ سوف يستخدم المصطلحين بمعنى واحد الآن، فإن كثيرًا من النقاد والفلاسفة والمؤرخين قد افترضوا فرضيةً لامبرر لها مشابهةً لما حدث عندما عرفوا الفن والجمال وقد كافحوا وجاهدوا بلا طائل بتطبيقات على حيرتهم تلك لأنها عكس التجربة المألوفة.

وخلال القرن التاسع عشر كانت هذه الحيرة هي السائدة بشكل خاص، وكانت الأزمة قد وصلت بشكلٍ أو بطريقةٍ اعتباطية أو استبدادية. وقد أعلن كثيرون بأن ما هو غير جميل من الأعمال الفنية فهو شيء آخر غير الفن، بذلك فإن أعضاءً بعينهم من التصنيف التقني اختاروا أشياء قيل عنها إنها جميلة وأُخرج كل الباقين من هذا التصنيف.

وفي الوقت نفسه استمر المجتمع بالعمل بتصنيفاته بقرارات الفردية.

والفرضية المحيرة بأن الفن والجمال دائمًا ما يكونان موجودين في الشيء نفسه أصبحت مقبولةً من جانب بعض الباحثين، وأظنُّ أن مثل هذا الاتجاه يُسوِّغ أو يبرر العناصر الذرية في الفن، وأحيانًا ما كان الفن مقيدًا بالأعمال التي يراد منها أن تعطي تأثيرًا جماليًّا فقط.

ولكن معظم أعمال الفن التي تعود إلى الماضي لديها بالتأكيد صفاتٌ ووظائف مختلفة لدى هؤلاء الذين صنعوها ولمن استمتعوا بها لأول مرة، وعندما فسرت نظرية النشوء والارتقاء كتصميم ذي آلية معينة أصبح كثيرًا ما يقال إن الفن نوعٌ من المنتج التقني يجد المجتمع أنه يتسم بالجمال.

ومثل هذه الرؤية تتناسى أن الأفراد هم الذين يضمنون التجربة، وأن تحميل المسئولية على الجماعات يعتبر مراوغةً وهروبًا من السؤال الخاص بكيفية اكتشاف أي فرد للجمال في الفن، وكيف يمكن التصنيف بأن الفن يكون دائمًا شيئًا ذا نوعيةٍ تتسم بالجمال ما دام واحد أو كثيرون يمسكون به.

ومنذ العصر الرومانسي والجمال موجودٌ دائمًا في الطبيعة، والمقصود من مصطلح الطبيعة هنا المناظر الطبيعية، وهذا يناقض التعريف السائد أو الغالب للفن والجمال، وقد قاد ذلك إلى مناقشات

كثيرةٍ وللوصول لحلولٍ خادعةٍ مثل مقولة: إن الطبيعة هي الإقليم أو المكان الذي يكون فيه كل إنسان فنان نفسه، وخلال القرن التاسع عشر أمكنَ التعرُّف إلى فهمٍ أعمق للتاريخ وتوظيف الخيال المبدع، ومثل هذه العناصر زادت من سوء الموقف الذي كان غامضًا بما يكفي بالفعل ويجب فهم المعنى التاريخي ووظيفة التخيل لأى فهمٍ حقيقيٍّ وصادقٍ للعمل الفني، ولكن القرن السابق أخفقَ في حل السؤال وكان غير قادرٍ على إيجاد إجابة؛ لأنها نبعت من فرضيات غير حقيقية، وبدلًا من إكتشاف نتائج أخرى بتعريفاتٍ خاطئة لنضع في الاعتبار بطريقه التضاد طريقةً لدراسة الأعمال الفنية التي كانت ناجحة لأنها تجنبت الخلط بين الفن والجمال والتمييز بينهما.

***

(19) طريقة واحدة لتحليل الفن:

طريقه تحليل الفن بلغةٍ يمكن ربطها بالعملية التاريخية وقد طوَّرها الباحث المتميز هزيك وولفين.

وعمله المسمى بالألمانية Kunstge schichlich Grundegrief

والذي تُرجِمَ إلى الإنجليزية بعنوان: Art history Principies

"مبادئ تاريخ الفن" وقد وجدت أفكاره في أعمال أخرى، والطريقة التي ابتدعها ودعا إليها اتبعها كثيرون وعلى نطاق واسع.

رغم أنه ابتدعها لدراسة عصرٍ واحد وبشكل خاص في تاريخ الفن فإن محاولات تطبيقها على العصور الأخرى لم تنته.

وكان هدف "وولفين" إيجاد مجموعة من المفاهيم عن طريقها يمكن تتبع تحوُّل الأسلوب من عصر النهضة في أعلى مراحله وصولًا إلى عصر الباروك، ومن خلال تطبيق هذه المفاهيم بإتقان وبطريقةٍ معينة على الرسم والتصوير والنحت والعمارة، وهو يعرض هذه المفاهيم على شكل خمسة مفاهيم مزدوجة.

وهذه الزوجيات أولها: الخطي والتصويري، وثانيها: السطح المستوي والمرتد للداخل، وثالثها: الشكل المفتوح والمغلق، ورابعها: التعددية والوحدة، وخامسها: الوضوح وعدم الوضوح.

والزوج الأول الخطى والتصويري يقابل بين تعريف الرسام وخطوط الكونتور في أعمال النحت واعتماد رسامي عصر الباروك على قيمة اللون (قارن بين ص8/ص14).

والزوج الخاص بالسطح المستوي والسطح المرتد يقابل بين التصوير من حيث المساحات المسطحة مع تمثيل الفراغات العميقة (قارن بين صفحات 6، 7).

والزوج المفتوح والمغلق من حيث الشكل يقابل بين البناء الهندسي المتكامل مع البناء الحر (قارن بين ص82، ص86).

الزوج الخاص بالتعدد والتوحد يقابل بين الوحدة التي تم إنجازها من خلال توازن الأجزاء مع الوحدة التي تم تحقيقها من خلال التناغم الضمني. (قارن بين ص4،ص5).

والزوج الخاص بالوضوح والغموض أو عدم الوضوح يقابل بين التصميم الواضح والتصميم الغامض (قارن بين 22، 23).

وخطة إعداد المفاهيم في زوجيات أو ثنائيات موجودة في القطبين المتنافرين – فالتنافر بين القطبين مسألةٌ منطقية متلازمة مع الإشارة إلى المجال نفسه، وداخل هذا المجال يجب تطبيقها معًا على كل الأمثلة، ولا بد أنها مرهقة كما أنها مفهومة، وثنائيات مثل يمين ويسار الشكل والمادة التقنية والتصميم هو أيضًا تطبيق لمبدأ القطبين.

والمجال الذي يفصل فيه الثنائيات القطبية المتضادة يجب أن تكون شاملةً أو مستمرةً، فالضوء والظلام ثنائية يمكن تطبيقها في مجال قيمة اللون كأبعاد الضوء، والمجال واسعٌ لأنه يشمل المدى المتكامل من الأسود إلى الأبيض – والحقل أو المجال مستمر لأنه انتقال من أقصى الطرف إلى الطرف الآخر وهو تدريجي كما لو أنه غير مدرك بالحس أو بالعقل. والملاحظة نفسها يمكن أن تصدق على حزمة ضوء الطيف وتدرج الألوان بها وبناءً على ذلك فإن أي حقيقة خاصة باللون يمكن تعريفها بلغة القيمة والتدريج في درجة اللون، والقيمة Value يمكن أن تُحدَّد من خلال تعيين المثال في هذه السلسلة ويمكن تعريفها

بمصطلح الظلمة والضوء لأن كل درجةٍ باستثناء الأطراف أخفُّ من التي على أحد جانبيها وفي الوقت نفسه أكثر من التي بجوارها على الطرف الآخر.

ويمكن تطبيق الشيء نفسه على درجة حرارة اللون.

والأفكار الرئيسية التي قُدِّمت في الصفحات السابقة من هذا الكتاب متقابلات قطبية مثل – الموضوع والشئم الشكل، والمادة الكل والجزء، الشكل والبيئة، الإشارة والإدراك أو المعرفة، العلامة والإرادة أو الرغبة، الفرد والمجتمع، النموذج والإدراك، التقنية والتصميم الخلق المخلوق وهي جميعها مصطلحات تشعر فيها بوجود القطبية.

ومثل هذه المبادئ تأملية وهي مفيدةٌ في التحليل النظري، وهي أيضًا عملية عندما تكون في وسط المحيط حيث لا توجد أرض وسط الماء أو أمام ناظريك فإن مبادئ القطبية تجعلنا نعرف أين نحن وتساعدنا على الوصول إلى وجهتنا.

فالأرض كرويةٌ ذات سطحٍ مستمر ليس بها حواف، لذلك فإن الأرض مرجع دون إطارٍ ملموسٍ أو بارز، ولكن الأرض تدور حول محورها، والقطبان مميزانٌ بالقطب الشمالي والقطب الجنوبي. وكل نقطةٍ على سطح الأرض شمال أحد القطبين وجنوب الآخر، ولكن لتزداد معرفتنا واقتناعنا رسمنا خطًا وسطًا بين الاثنين في الاتجاه نفسه

وهو ما نسميه خط الاستواء، ونحن نسمي الاتجاه الذي تدور فيه نحو الشمس بالشرق وعكسه بالغرب، وعندما نرسم خط الاستواء بين القطبين ونقوم برسم خط عبر جرينتش في إنجلترا فيما يتعلق بالموقع من حيث الشرق والغرب حيث نريد أن تشير وبمساعدة أدوات رياضية والحاسابات فإن الموقع في نقطة على سطح الأرض عند ملاحظة الشمس في فترة الظهيرة يمكن أن تجده بدقةٍ من خلال هذين القطبين المتقابلين. ونحن نعرف هذا الموقع حسب خطى الطول والعرض للمكان المراد تحديده.

وبعد أن رأينا مفاهيم "وولفين" المعدة على شكل ثنائيات قد نتوقع أن تصبح مجموعات من الأقطاب المتتالية، ولكن هذه الثنائيات ليست جميعها متغايرات منطقية.

وهي نفسها مجالات يمكن الرجوع إليها بمعنى أن أي مثالٍ يمكن تعريفه:

فالخطية تعنى الإشارة إلى الخط والحافة الملموسة، وتصويريًّا تشير بشكل مبدئي إلى التقنية، واستعاريًّا إلى تطوير قيمة اللون بواسطة هذه التقنية. والسطح المستوي يشير إلى بُعد حاسة اللمس، والارتداد يشير الى بُعد حاسة الاتجاه مع التعديلات المزمع القيام بها على الحقائق البصرية والملموسة للعمل. والشكل المغلق يُشارُ به إلى نوع واحد، بينما الشكل المفتوح يشير إلى تعددية تشير إلى توازن الأجزاء والوحدة تشير إلى التناغم في الأجزاء والوضوح يدل على سهولة فهم التصميم وعدم الوضوح يدل على صعوبة استقباله.

واعضاء هذه الثنائيات تشير إلى حقولٍ مختلفة أو مجالاتٍ مختلفة، وهي جميعها تشكل عشرة مصطلحات أيٌّ واحدٍ منها يساعدنا على فهم التحوُّل من عصر النهضة إلى الباروك.

والتحليل من خلال هذه المصطلحات التي تشكل أسلوبا وصفيًا متخصصًا، وهي تُخرج المظاهر الخاصة بهذا العصر والتي تؤثر في كاتبها لما لها من مغزًى ومعنًى حتى في ذلك لم يكن "ورلفين" ناجحًا على الدوام؛ لأنه برغم أن بعض المتغيرات كانت في محلها إلا أن مفهوم التضاد بين الوضوح وعدم الوضوح يظل في حد ذاته يتسم بالغموض.

وهذه الطريقة لها مزايا، أي نظام تطوير لأغراض التدريس والتعليم – وهي تساعدنا على إعطاء مساعدات لدراسة تاريخ الفن.

وعلاوةً على ذلك فهؤلاء الذين يستخدمونها قد يكونون واثقين من أنهم سيفهمون حركةً واحدةً خاصة أفضل من أن تكون تسلسلًا تاريخيًّا للعصر نفسه، وسوف يرون أنهم كي يفهموا التاريخ فإنه من الصعوبة بمكان أن يحددوا الأسماء والأماكن والتواريخ بدقة ثم يرتبوها وينظموها حسب تعاقب التقويم.

ورغم أنه لم يكن من المتوقع تطبيق هذا النظام على عصورٍ أخرى غير العصر الذي اخترع من أجله، فإن الدراسين في مجالاتٍ أخرى لم يجدوا فيه خير معينٍ بشكلٍ دائم. وقد تم إنشاؤه ليساعد على فهم

كثرة التحول من عصر النهضة إلى عصر الباروك في إيطاليا، ولكن هناك أسلوبًا آخر سابقًا لعصر النهضة وأسلوبًا آخر أعقب عصر الباروك.

وهناك طريقةٌ كاملةٌ تشملهم جميعًا وليس فقط هذه الفترة الانتقالية، وعلى هذا الأساس يجب تطبيق طريقة يمكن الاعتماد عليها لتطوير الأسلوب أكثر من نظامٍ واحدٍ فقط النجاح الذي يحققه نظام "وولفين" يعود إلى حقيقة أنه تجنب الفن المحير وعلم الجمال.

***

(20) بعض أنظمة علم الجمال الأولى (المبكرة):

إن آثار سوء الفهم والحيرة بين الفن وعلم الجمال موجودةٌ في العديد من أنظمة علم الجمال المبكرة وهي موجودةٌ أيضًا وتمثل وجهات نظرٍ غير مقبولة في المنظور الحديث وسوف نرى بعض مظاهرة المؤثرة التي يجب أن تكون خطوطها العريضة موجزة.

الجماليات هي كما يُقال قواعد التجربة الحسية بشكلٍ عام، وهناك كثيرٌ من مناسبات التجربة الحسية يمكن تصنيفها وفقًا للإحساس. والأعمال الفنية حسية، والتي تكون موضوع تجربةٍ جمالية هي الأخرى نماذج حسية، لكن النظام المبني على الملاحظة لا يعني حُكمًا يعطي قواعد، كما أن الجمال يمكن أن يتعامل مع النوعية أو

الوظيفة الموجودة في تأمل الأشياء مثل الذكريات والتوقع أو التنبؤ وهي ليست حسيةً ملموسة.

ويُشار أحيانًا إلى الجمال على أنه من منتجات التذوق، والتذوق هو استعارة مأخوذة من الإحساس المتشدد والحيوي، وهناك أعضاء معينة للإحساس، ولكننا نبحث بلا طائل عن قوةٍ غريزيةٍ من النوع الذي تتطلبه هذه الاستعارة، والتذوق هو التفسير الذي يفضله هؤلاء الذين يفضلون رؤية الواقع بواسطة أمورٍ ملموسةٍ وحسية.

فاللسان يلمس ما يتذوَّقه، ولكن التذوق يتميز عن اللمس وهي أطراف عن اللمس وتختلف حليمات التذوق وهي اطراف والأعصاب الخاصة بهذه الحاسة، وهي حاسة التذوق الموجودة على اللسان عن تلك الخاصية. بالضغط حتى أننا إذا حفظنا حقائق اللمس فإننا نختزل كل الأشياء التي تؤثر في السبب الكفء.

وعلينا أن نواجه العواقب الخاصة بهذا الاختزال، مع كون حقائق الإبصار والتوازن والاتجاه مع حقائق السبب النهائي والشكلي والمادي لا تزال موجودة.

لأن الاتجاه يقر بالحقائق الخاصة باللمس فقط والسبب الكفء فقط ويرى بقية الحقائق وبقية الأسباب غير واقعية وغير عقلانية. وعند اختيار هذه المادة أو الحقائق والأسباب كمسائل للتذوق فإنك تخرجهم من السمات التي تعتبر غير حقيقيةٍ أو غير عقلانية، وعلينا أن نشرح هذه الحقائق من خلال أشياء أخرى غير الاستعارة.

فعلم الجمال كما يقال يتعامل مع شكلٍ ذاتي يسبغه العقل ويبسطه على التجربة. وعندما تقدم الأعمال الفنية يسبقها شكل تخيلي قبل تنفيذ العمل الفني وهو أمرٌ حقيقي، وهذه الصورة تصبح مفصلةً ودقيقةً من خلال وسيلة هي الرسم، الذي يعمل كخطة للمعالجة. وهناك أيضًا أشياء حسية أخرى كثيرة مثل النباتات والحيوانات المستقلة عن التقنية التي يمكن معرفة برنامج إعدادها وتحليلها بلغة الرسم، ولكننا نقع في الخطأ إذا اعتقدنا أنها مصممة بالطريقة نفسها، والنظام الذي يكمن في الأشياء التي لها تصميم بشرى لديها نقص ما وهو موجودٌ دائمًا لأنها أيضًا من صُنع البشر.

والتخيل خلق يتمثل في الوعي ولكن إذا لم يتصل الوعي بالطبيعة فإننا نفترض الكثير إذا ما اعتقدنا أن الطبيعة ذات وعيٍ وإدراكٍ لما تصنع، كل ما تنتجه الطبيعة نتيجة خيال، وليس مسموحًا لنا أن نعتقد بأن أي شيءٍ يكون النموذج أو إعداده يمكن اكتشافه يمتلك هذا الشكل فقط لأننا نتخيله الآن.

الجمال كما يدعون أيضًا يتعامل مع نوعٍ من الموضوعات أو الأشياء التي لا نهتم بها بإحساس مطلق، ولكن بعد أن عرفنا هذا الشيء على أنه يمتلك داخله مغزًى خاص به، وبعد أن نحقق هدف الإرادة أو الرغبة من هذا الشيء، فإننا نصبح غير مهتمين. فنحن نهتم فعلًا بالشكل الذي نمتلكه.

وكان المعتقد أن الجمال يتعامل مع أحكام زائفة غير عاقلة تدَّعي شرعيةً دولية، وعندما نأخذ بعين الاعتبار التوعية الجمالية لشيءٍ تمت صياغته في نموذج وتوصلها بوسائل الإيجاد أو الكلمة المقروءة أو المكتوبة، إذا ما كان حكمنا حقيقيًا فإن هذه التأكيدات يمكن تحليلها بالنظر إلى المجالات المتصلة بها وإيجاد أسباب التماسك، ومثل هذا الحكم يلتصق بالشيء في الذاكرة التي تميز معرفتنا بأنفسنا ونحن نعتقد أن لدينا نوعًا من التجربة الجمالية، ونحن نقول ذلك وما نقره هو مسألةٌ حقيقيةٌ والادِّعاء بشرعيةٍ دولية متماسكة إلى الحد الذي يجعل أي جسمٍ تحت الظروف نفسها سوف يكون لديه الخبرة نفسها، وسوف يعبر عنها بالطريقة نفسها، والفرد ليس وحده، حتى هنا لأنه عضوٌ في مجتمعٍ، ونحن نشعر بشكلٍ خاص بأن حكمنا ملتصق بحكم المجتمع الذي ننتمي إليه.

***

(21) بعض أنظمة علم الجمال الأكثر حداثة:

تتسم نظم علم الجمال الأكثر حداثةً ببذل مجهودٍ أكثر للهروب من المكتبات—حيث يقرأ المفكرون ويكتبون –إلى زيارة الأماكن التي يمكن أن ترى فيها الأعمال الفنية: ويبدو أنه لا يزال من المتوقع أنه حيثما وجدنا الجمال فإننا نواجه عملًا فنيًا. والأعمال الفنية كنماذج حسيةً أكثر بقاءً وتحمل من أي أشياء نعايشها ونجربها ويمكن الإشارة

إليهم بثقة أكثر؛ لذلك فإن نجاحهم المبهر كمنتجات وكمرشد للخيال وهو ما يشجع كثيرٌ من الكُتَّاب بتقييد الخيال وربطه بالجمال والفن.

أحيانًا ما ترتبط الجماليات بالفن كنشاط أو كمنتج، وكلٌ من الفن واللعب يريح أو ينفث عن عدة أنواع من المسؤوليات لكن الفنانين واللاعبين وهؤلاء الذين يشاهدونهم مهتمون بجدية بنوع النشاط الذي يمارسونه والمواد التي يتعاملون معها.

هناك قواعد في الألعاب، على الأقل الحفاظ على الأهداف والتشجيع، ويجب أن يكون الأداء جميلًا.

والأشياء الجمالية الأخرى تختلف عن اللعب والألعاب لدرجة أن يصبح اللعب نوعًا من الاستعارة التي تمنح كثيرًا من الأمثلة، ومثل هذه الأمثلة تتميز عن اللعب من خلال المعنى والنوعية التي يمتلكونها كرموزٍ وإشاراتٍ وعلامات، وفي أي حالةٍ من هذه الحالات نجد الفن يبادر بأن يكون مجرد تدفقٍ زائد لطاقة لا حاجة لها وخسارة يمكن تجنبها.

ووجهة النظر تلك تقبل تعريف الفن والجمال ثم تتحول إلى اللعب كمثال أفضل للعلاقة نفسها، ولكن الفن والجمال أشياء مختلفة حتى وإن كانا متطابقين فالفن له معنًى ومغزًى أكبر بكثيرٍ من اللعب.

أظنُّ أن علم الجمال أيضًا شيء يهتمُّ بالوهم والخيال فقط كنقيضٍ للواقع، والتجربة الخاصة بعلم الجمال تتكون من التذبذب بين الوهم والواقع، ولكن أيُّ تأكيدٍ يكون حقيقيًا ما دام متلاحمًا مع مجالٍ وثيق الصلة، وأي شيءٍ يكون وهمًا عندما يكون غير متماسك وغير وثيق الصلة بالموضوع. إن وجود الكنتور حقيقي في الفن وعلم الأساطير اليونانية (الميثولوجية الإغريقية) ولكن يظل السنتور وهمًا في علم الأحياء. والاعتقاد بأن التجربة الجمالية تتذبذب بين الوهم والحقيقة وأن الحقيقة الواقعية تربط بين معنًى غير ملائمٍ للعقل والخيال عندما تجعل الإحساس فقط هو الحقيقي والواقعي والخيال هو الشيء غير الواقعي.

ويُقال في أوقاتٍ أخرى إن علم الجمال يهتم خصوصًا بما تنتجه إرادة ذاتية الوعي.

والخلق هو السبب النهائي ولكن الخلق يمتد إلى ما وراء الخيال، والخيال بدوره يفوق حدود الوعي بالذات.

ربما نتحدث جيدًا عن الإرادة في الفن إذا كنا نعني بهذه العبارة عادةً الاستمرار والمثابرة على التخيل، وصنع هذا الخيال الذي يبدو كأسلوبٍ ذي آثار عامة يمكن التعرف إليها. ولكن الفنانين الذين صمموا وزخرفوا البارثينون عندما كانوا يقومون بهذا العمل (انظر ص55، ص74). لم يكونوا يدركون أو على وعيٍ بأنهم وهم ينفذون

هذا العمل إنما يخلقون شيئًا بأسلوب القرن الخامس قبل الميلاد في أثينا. فقد قاموا بما يفعلونه كمعماريين وكنحاتين موكول لهم القيام بهذه الإنشاءات، وهم يجاهدون لتنفيذ تصميماتهم. والمكان هو أثينا، والزمان هو الفترة التي نسميها القرن الخامس قبل الميلاد، ومغزى ما يفعلونه كرمزٍ وعلامةٍ وإشارةٍ مرده إلى تخيلهم الفعال أكثر منه إرادةً ورغبةً. ومن الناحية الفعلية كانوا مهتمين بمعرفة تصميماتهم ويستخدمون أدواتهم في التعامل مع المواد التي سيستخدمونها في بناء هذا الصرح.

وكان اهتمامهم بهذه المواد أكثر من اهتمامهم بأنفسهم، ولكن الشائع هو الدخول في عالم الأسطورة والحديث عن الفن كما لو كان الفن عبارة عن فنانٍ واثقٍ بنفسه يبحث عن إمتاع ذاته.

ويُعرف الجمال بشكلٍ عام على أنه تعبيرٌ عن العاطفة والشعور أو وسيلة اتصال للعاطفة، فعندما نشاهد فنانًا وهو يعمل أو عندما يقوم هو أو أي شاهد آخر بالعمل الفني ترى شخصًا في حالةٍ من الانفعال والشعور العاطفي، ومن السهل أن تصل إلى أن الغاية من الفن هي التعبير عن العاطفة إذا ما افترضنا على سبيل الخطأ أن الجمال هو العاطفة، وأن تلاحظ أن الأشياء الفنية عادةً ما تُثير الشعور. ونوعية الشيء ومعناه هو في المقام الأول كيف لهذا الشيء أن يقدم نفسه لنا، والأشياء التي من الجماد أو الكائنات الحية لها نوعياتٌ معينةٌ ولكن الشعور هو حالة الكائن الحي عندما يكتشف معنًى في شيءٍ ما.

وفي المقام الثاني نحن مدركون لوجود الأفراد الآخرين ومشاعرهم عندما نعالج توجهاهم وإيحاءاهم وأفعالهم كعلامات على حالتهم، وحُكمنا على ما يشعرون به قد يكون دقيقًا، وقد يفتقر إلى الدقة أيضًا، ولكن على أي حال يمكننا ملاحظة انفعالاهم وشعورهم بدور المشاركة في هذا المقال أو الشعور، والطفل الذي يرسم رسمًا كاريكاتوريًّا في كتاب نادرٍ لديه شعور بالفرح، ولكن عمه الذي يقتني الكتب النادرة الذي يراه يكون لديه شعورٌ عارمٌ بالغضب. ويجب ألّا تخلط بين النوعية والشعور أو التعبير عن الشعور، قد يُشير بطريقةٍ ما إلى الشعور نفسه لدى المتلقي أو المشاهد.

والاعتناق أو التقمص العاطفي Empathy هو نظرة شعبية للجمال تعتمد على حقائق معينةٍ ومألوفة.

ونحن نعرف وجود هذا الشيء كتقنية ولدينا حقائق وبيانات مستمرة عن التوازن والاتجاه من خلال تجارب الحياة المعيشة ونحن قادرون على تخيل شيءٍ آخر يُشعر بالطريقة نفسها التي نشعر بها.

والتقمص الشعوري يلجأ لهذه الحقائق المقبولة ويؤكد أن التجربة الجمالية تنتج عندما نُقلّدُ ما عايشه الفنان أو العمل الفني سواءٌ كان في الواقع أم في الخيال. والنظرية جديرة بالاستحسان والفنان إذا اعتقدنا أيضًا أن الوعي بالذات يميز كل الحالات أو أمثلة الإرادة والرغبة. علينا أن نفترض أن أحاسيس مثل الاتزان والاتجاه دائمًا ما

تكون منفصلة ونحن توحدها بفعل الإرادة. وأكثر من ذلك أن علينا أن نواجه تجارب مألوفةً، وبعد أن نعرف بشكل خاطئ النوعية والعاطفة أو الشعور علينا أن نُوجِّه مشاعرنا نحو الشيء أو العمل الفني.

الأشياء المحسوسة لها أجزاء أو مظاهر مثل بيانات أو حقائق الاتزان والاتجاه وفرضية أننا أكوام من القدرات الشخصية والصفات المنفصلة والقادرة بطريقة ما على أن تجمع معًا رقاعًا معزولة من البيانات الحسية على عكس الحقائق الملحوظة.

ومصطلح الاعتناق أو التقمص العاطفي Empathy. يُرادُ منه إجابة السؤال: كيف نتصور مشاعرنا نحو أشياء من الجمادات غير الحية بحيث تظهر لنا كأوهام خاصة بالمعنى أو النوعية؟

والنظرية هي شعار يُسمي المشكلة ولا يساعد على حلها أو يجيب عنها. إنها مجرد تغيير بعلامة الاستفهام بعد السؤال ليضع بدلًا منها نقطة نهاية الجملة.

والتحليلات الجديدة لوجهات النظر الحديثة تؤخر الوصول لقرار نهائي. وربما تعود الآن مرةً ثانيةً للنتائج التي وصلنا اليها مسبقًا. ونلحظ تفسير الفن والجمال وأنهما متداخلان، كلٌّ منهما مع الآخر، ومبادئ الفن والجمال قد تكون متناغمةً بدون تحديد أو خلط بين المجالين.

***

(22) الفن:

عندما يكون أمامك عملٌ فني فإن لديك نموذجًا من الإحساس أنتجته تقنية معينة متصلةٌ بالرسم، والفن هو التصنيف الذي تنتمي إليه هذه الأشياء، الحواس هي تلك الأجزاء من التجربة التي يمكن بالتأكيد ربطها بأجزاء من جسمك والتي تشكل تنظيمًا مستمرًا للحواس، والحواس الخاصة التي يمكن عن طريقها فهم العمل الفني الرؤية واللمس والاتزان والاتجاه.

إن أي عملٍ فنيٍّ يكون شبيهًا بأشياء أخرى كثيرة لكنه يختلف عنها في كونه نتاج تقنية معينة، ويمكنك أن تفهم أي تقنيةٍ من خلال المواد والأدوات والمعالجة والتصميم. والعمل الفني يختلف عن المنتجات الفنية في اتصاله بالتقنية الخاصة، وهو أيضًا يختلف عن المنتجات الفنية الأخرى التي يدخل فيها الرسم من خلال آثار التعامل اليدوي المباشر التي يحتفظ بها.

وأنت لا تستخدم الحواس بشكلٍ منفصلٍ وبعزلة كلٍّ منها عن الأخرى، والتنظيم الذي تجده فيها، أي الحواس متصلة كلٌّ منها بالأخرى فهذا هو النموذج، وأن تمارس التقنية وتقوم بالمعالجة المناسبة وتوظف أو تستخدم أدوات معينة على المواد وفقًا لخطة أو تصميم ويسهل تصميم العمل الفني بالرسم.

عندما يكون الشيء الذي لديك عملًا فنيًا فأنت الذي تكتشف نوعيته بنفسك.

(23) الجمال:

الجمال هو الصفة التي نراها في الشكل عندما نتأمله، وعلم الجمال هو تنظيم المفاهيم المتعلقة بهذه النوعية أو الصفة.

وأنت تدرك الشكل وتعيه عندما تركز اهتمامك على شيء واقعيٌ أي أنه موجود أمامك في الواقع يتسم بالتفرد وهو غريزيٌ وكلٌ متماسك.

عندما يكون الشيء فريدًا فهذا يعني أنه يختلف عن الأشياء المشابهة له، وعندما يكون واقعيًا فإنه موجود هنا والآن. وأنت نفسك كفرد مثل الشيء الذي تراه تتسم بالتفرُّد، ولكنك أيضًا عضوٌ في مجموعةٍ أو مجتمع. وشيئُك هذا شيءٌ كليٌّ ذو أجزاء، ربما تقوم بتحليل الكل الذي قد تدركه أمامك إلى أجزائه.....وفي الشيء المرئي والملموس يكون الشكل هو أهم ما يميز الشيء والذي عن طريقه ينفصل عن الأشياء الأخرى، والبناء هو أساس التلاحم والتماسك الذي يجعل الأجزاء تتعاون لتشكل شيئًا واحدًا. والشيء الذي به شكلٌ وبنيةٌ والذي يشكل كلًا مُكوّنٌ من أجزاء هو شيء يمكنك تحليله لترى التناسب والتناغم الذي تدركه وتعيه.

ونوعية الشيء أو وظيفته هو كيف يتمثل أمامك عند معايشتك له بينما مغزى العمل أنت الذي تُكسبه هذا المعنى وهو الذي يجذبك نحوه.

الأشياء التي لها معنًى خاصٌّ بالشعور والإرادة والمعرفة هي بشكلٍ خاصٍّ رموز أو إشاراتٌ أو علامات.

والنوعية هي حالة ملاحظتك له ككائنٍ حيٍّ في أثناء اكتشافك لنوعيةٍ أو حقيقية، والمعنى هو اسم عام للموقف الذي تكون فيه عندما تمتلك شكلاً معينًا ويتم تحليل نشاطك بالنسبة للشعور والإرادة والمعرفة.

والشيء الجمالي هو رمزٌ يتصف بالجمال الذي يتطور من خلال ممارسة الشعور، والنشاط المعرفي حينئذٍ يكون غير واضحٍ، لأن هذا الشيء هو الهدف المراد تحقيقه، وبعد أنْ تصل إلى معناه أو مغزاه فلن تربطه بأشياء أخرى. عندما يكون الشيء عملًا فنيًّا فإنك على الأقل تتعرف إليه كنموذجٍ حسيٍّ صُنع بتقنيةٍ معينة، والتأمل هو ما يُسمى به النشاط الذي تقوم به عندما تمارس الشعور والوجدان عند رؤية الشيء وكلاهما إرادةٌ ورغبةٌ وإدراكٌ.

وكمنتجٍ لتقنيةٍ فإن العمل الفني ناتجٌ عن معالجة، وفي أثناء عملية المعالجة تُمارس عملياتُ الشعور والإدراك والمعرفة. والمنتج كموضوعٍ للإرادة أو المعرفة قد تكون إشارةً أو علامةً أو كرمزٍ للشعور.

عند تحليل عملٍ فني أو تفسيره فإننا نربطه بالأسباب العاطفية الشعورية والمادية والشكلية والسبب النهائي والتفسير النهائي هو الخلق وهو يفسر أو يشرح لنا كيف تتطور الأشكال الجديدة كما تجرب ذلك بشكلٍ إيجابي، فالتخيل نوعٌ من الخلق الممثل في الوعي.

ولكي تكتشف الجمال الذي في هذا العمل الفني أو ذاك عليك أن تتعامل مع الشكل كإشارةٍ، وأنت تجهد نفسك لتعرف مغزى العمل الفني كعلامةٍ.

إذا لم تعرف معناه ومغزاه بالكامل ربما تفترض أن العمل الفني يعطي الرضا والإشباع الفني صانعه وهؤلاء الذين استمتعوا به لأول مرة، أي المجتمع الذي يعيش فيه الفنان الذي صَنَعَ هذا العمل الفني في تلك الحقبة الزمنية، وبتأكيد السياق الأصلي الذي شكّل فيه هذا العمل رمزًا أو علامةً أو إشارةً يمكنك أن تضمن معنًى أكبر للشيء عندما تعود إليه مرةً ثانيةً، فيمكنك حينئذ أن تتأمله كشكلٍ وشيءٍ واقعيٍّ وفريدٍ ومتميزٍ وكلٍّ متماسكٍ ومتلاحمٍ وبإشباع أكبر.

وأنت تفوز بمعنى العمل الفني من خلال نشاطك أنت ذاتيًّا والعملية التي يجب أن تقوم بها هي المقارنة الواضحة وذلك عندما يكون هذا الشيء أو العمل الفني مفتقرًا إلى المعنى المناسب. لأن المقارنة هي الطريقة الوحيدة التي يمكن عن طريقها أن تكسب مغزًى للشيء، وهي ليست عملية اعتباطية. وإذا افتقر شيءٌ ما معنى أن يكون رمزًا أو إشارة أو علامة، فعليك القيام بالمقارنة بينه وبين أشياء مثله حتى تلاحظ أوجه الشبه وأوجه الاختلاف.

وهناك اختلاف كبيرٌ بين جمال شيءٍ أو نموذج بسيط للإحساس ونشوة تجربة الحب، ولكن الاختلاف في نوعية الشيء هي بالأساس اختلاف في الدرجة والحدة. والأنواع التي على أساسها يتم تصنيف الجمال على كونه طاغيًا أو ساميًا ووجدانيًّا تعتمد بالأساس على نوع الأشياء التي تتسم بالجمال أكثر من الاعتماد على مميزات داخل نوعية كُلٍّ منها ذاتها.

ولسنا مجبرين على الاعتقاد بأن الجمال ملازمٌ للفن، وأن الأعمال الفنية هي دائمًا جميلة، ولكن الحقيقة المهمة هي أن بالإمكان إيجاد الجمال في بعض الأشياء التي تنتمي للفن (الأعمال الفنية) وليس الكل.

وهذا الكتاب ليساعدك على فهم الفن والجمال وتتعامل معهما بطريقة تجعل التعبير عن كُلٍّ منهما تجربةً واقعيةً عقلانيةً، ومن خلال الاقتراحات التي عرضناها ومقارنة أوجه التشابه والاختلاف فستعرف بنفسك كيف تزيد من حدة المعنى وتُركِّزه لديك. عندما تُحرز مغزى هذا العمل الفني حينئذٍ تكون مستعدًّا لتأمله، وعندما تتأمل الشكل فإن نوعية العمل ومغزاه هي جماله.

هذا هو فنُّ الاستمتاع بالفن.



الفهرس



فن الإستمتاع بالفن

إن عنوان كتاب "فن الاستمتاع بالفن" وهو يذكر كلمة الفن مرتين ولمعنيين مختلفين هي مقصود الكلمة ذاتها.
المعنى الأول: أن كلمة فن بمعنى طريقة أو نظام أو طريقة لتطوير مهارة ما.
المعنى الثاني: إشارة تصنيف لنوع معين من الأشياء تشمل العمارة والنحت والتصوير والطباعة والرسم والفنون الصغرى، مثل السيراميك والفخاريات والنسيج والأثاث.
واسم الكتاب يُشيرُ إلى طريقة الاستمتاع بنوعٍ معين من الأشياء التي يكون وجوده على ثلاثة مستويات. وطرق الوصول إليها في الوقت نفسه، وهذه المستويات هي: أولًا الإحساس، ثانيًا التقنية، ثالثًا الشكل.
وهذا الكتاب ليساعدك على فهم الفن والجمال وتتعامل معهما بطريقة تجعل التعبير عن كُلٍّ منهما تجربةً واقعيةً عقلانيةً، ومن خلال الاقتراحات التي عرضناها ومقارنة أوجه التشابه والاختلاف فستعرف بنفسك كيف تزيد من حدة المعنى وتركّزه لديك. عندما تُحرز مغزى هذا العمل الفني حينئذٍ تكون مستعدًا لتأمله، وعندما تتأمل الشكل فإن نوعية العمل ومغزاه هي جماله.
هذا هو فنُّ الاستمتاع بالفن.



دار اكتب للنشر والتوزيع

12 ش عبد الهادي الطحان من ش الشيخ منصور المرج الغربية – القاهرة – مصر

01144552557
E-mail : daroktob1@yahoo.com


9789774885402

فن الإستمتاع بالفن

إن عنوان كتاب "فن الاستمتاع بالفن" وهو يذكر كلمة الفن مرتين ولمعنيين مختلفين هي مقصود الكلمة ذاتها.

المعنى الأول: أن كلمة فن بمعنى طريقة أو نظام أو طريقة لتطوير مهارة ما.

المعنى الثاني: إشارة تصنيف لنوع معين من الأشياء تشمل العمارة والنحت والتصوير والطباعة والرسم والفنون الصغرى، مثل السيراميك والفخاريات والنسيج والأثاث.

واسم الكتاب يُشيرُ إلى طريقة الاستمتاع بنوع معين من الأشياء التي يكون وجوده على ثلاثة مستويات. وطرق الوصول إليها في الوقت نفسه، وهذه المستويات هي: أولًا الإحساس، ثانيًا التقنية، ثالثًا الشكل.

وهذا الكتاب ليساعدك على فهم الفن والجمال وتتعامل معهما بطريقة تجعل التعبير عن كُلّ منهما تجربة واقعية عقلانية، ومن خلال الاقتراحات التي عرضناها ومقارنة أوجه التشابه والاختلاف فستعرف بنفسك كيف تزيد من حدة المعنى وتركّزه لديك. عندما تُحرز مغزى هذا العمل الفني حينئذ تكون مستعدًا لتأمله، وعندما تتأمل الشكل فإن نوعية العمل ومغزاه هي جماله.

هذا هو فنّ الاستمتاع بالفن.

Cover by #ahz_art



دار اكتب للنشر والتوزيع

12 ش عبد الهادي الطحان من ش الشيخ منصور المرج الغربية – القاهرة – مصر

E-mail : daroktob1@yahoo.com

01144552557



9789774885402